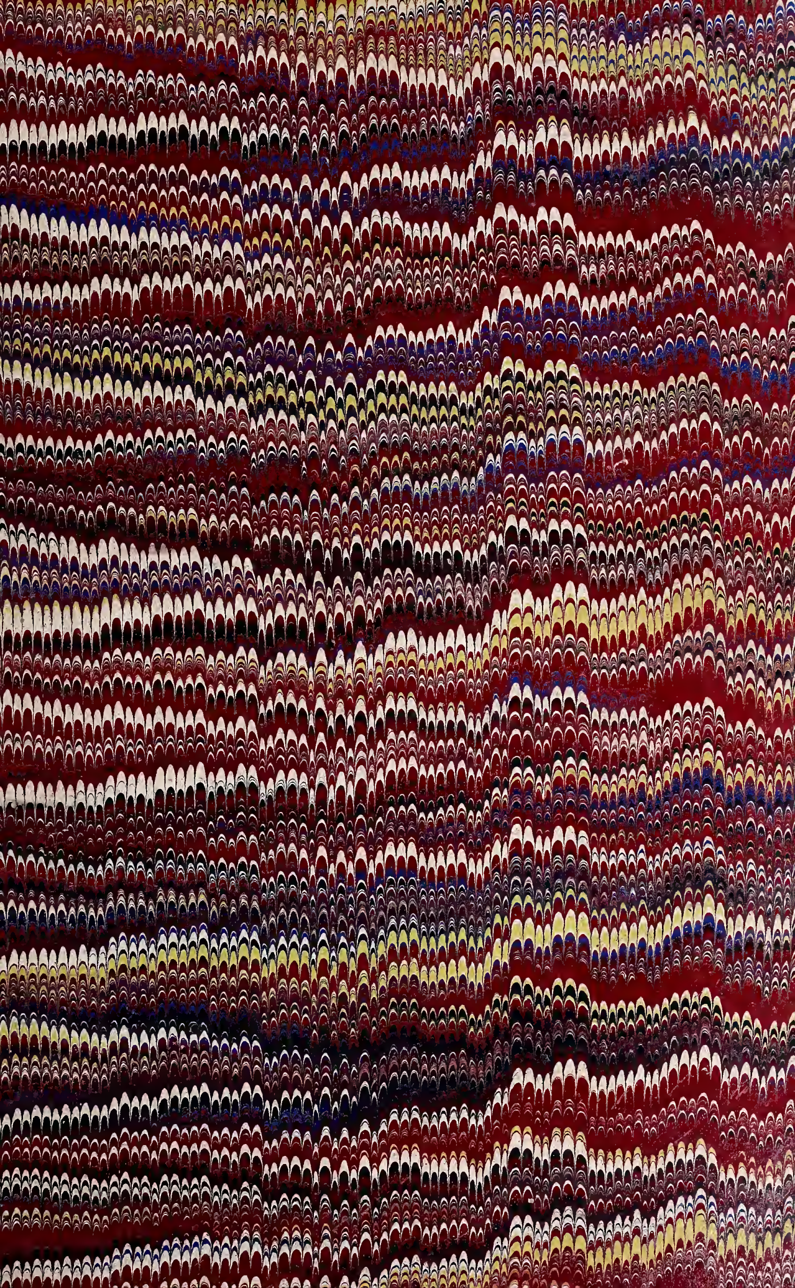






GRAMMAIRE

DES

ARTS DU DESSIN


IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
LABOR
PARIS

GRAMMAIRE

DES

ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

JARDINS — GRAVURE EN PIERRES FINES
GRAVURE EN MÉDAILLES — GRAVURE EN TAILLE-DOUCE — EAU-FORTE
MANIÈRE NOIRE, AQUA-TINTE — GRAVURE EN BOIS
CAMAÏEU — GRAVURE EN COULEURS
LITHOGRAPHIE

PAR

M. CHARLES BLANC

Ancien Directeur des Beaux-Arts

PARIS

Ve JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

G. ÉTHIOU-PEROU, DIRECTEUR-GÉRANT

6, RUE DE TOURNON, 6

1867

AU LECTEUR.

Ce livre est destiné à l'enseignement. Il a été composé pour ceux qui font leurs humanités et qui, au moment d'entrer dans la vie, aspirent à la connaître par son côté paisible et poétique. Cette antiquité, dont ils ont appris la langue, dont ils savent les actions héroïques et les pensées, ils en ignorent les arts. Dans les créations de l'artiste, pourtant, sont déposées les pures essences de la philosophie antique. C'est là que l'idée a pris une forme sensible ; c'est là que respirent les dieux de Virgile et d'Homère, rendus visibles par des métamorphoses plus étonnantes encore et plus charmantes que celles d'Ovide. Comme nous l'avons dit ailleurs, l'éducation de la jeunesse en matière d'art est complétement nulle. Tel lauréat brillant et superbe achève ses études classiques sans avoir la moindre teinture des arts. Il connaît les affaires des anciens Grecs, leurs capitaines, leurs orateurs et leurs philosophes, leurs querelles intestines et leurs grandes guerres médiques ; mais il ne connaît ni leurs idées sublimes sur la peinture et la statuaire, ni leurs adorables dieux de marbre, ni leurs temples divins.

Si l'enseignement public est muet sur les questions d'art, cela tient sans doute à la prédominance de certaines idées mal comprises. Par une abominable confusion, tant de chastes divinités, dont la présence élève l'âme et la purifie, ont été regardées comme des images suspectes enveloppant l'esprit du mal et toutes pleines de séductions dangereuses. De là l'éloignement de l'institution cléricale pour les arts païens, sentiment qui, dans nos colléges laïques, se traduit par le silence. Et, cependant, les grands papes qui firent peindre sur les murailles du Vatican l'École d'Athènes et le Parnasse, qui consacrèrent à l'Apollon, à l'Antinoüs, les plus belles chambres de leurs palais, ces pontifes à jamais illustres et qui, eux aussi, furent infaillibles, ne croyaient pas faire une œuvre impie en

présidant à la résurrection de la beauté antique. Pourquoi donc serions-nous plus chrétiens que Jules II et Léon X?

Chose étrange! la France, qui compte en ce moment dans son sein les plus habiles artistes du monde, est, en ce qui touche la connaissance de l'art, une des nations les plus arriérées de l'Europe, elle, si renommée, toutefois, pour la finesse de son jugement et pour la souveraineté de son goût. En Angleterre, les livres qui traitent des arts et du beau sont connus de toute personne bien élevée. Dames et demoiselles ont lu, soit dans les originaux, soit dans les innombrables revues qui en rendent compte, les écrits de Burke, de Hume, de Reid, de Price, d'Alison, l'ingénieuse *Analyse* de Hogarth et les graves *Discours* de Reynolds. En Allemagne, les idées les plus abstraites, en matière d'art, sont familières à un public immense d'étudiants. Cette science du beau, ou, si l'on veut, cette philosophie du sentiment que Baumgarten appela l'esthétique, est enseignée avec beaucoup d'importance et d'éclat dans les universités allemandes. Les hautes spéculations de Kant sur le sublime, les strophes de Schiller sur l'idéal, les fins aperçus et les paradoxes humoristiques de Jean-Paul, les idées de Mendelssohn, la polémique entre Lessing et Winckelmann, les profonds discours de Schelling, les grandes leçons de Hegel, tout cela est su, compris et discuté par d'innombrables adeptes. A Genève, où il y a aussi des professeurs d'esthétique, les Réflexions de Toppfer et les Études de M. Pictet sont beaucoup plus connues que ne le sont en France les pages éloquentes et lumineuses de Lamennais et de M. Cousin.

Ici, au contraire, tandis que l'art est vivant, qu'il entre partout, qu'il attire, intéresse et convertit tout le monde, la faculté de juger les œuvres de la statuaire ou de la peinture semble complétement étrangère à notre public. De toutes parts s'ouvrent des Salons officiels et des expositions privées, où se précipite une multitude sans idées, sans lumières, et qui, faute d'un rudiment, donne tête baissée dans un déluge d'erreurs. Chaque jour, au milieu de ce Paris, qui se croit une nouvelle Athènes, nous voyons des personnages de distinction, des Lucullus naturalisés, des millionnaires et des gens d'esprit, entrer à l'hôtel Drouot comme pour y donner publiquement le spectacle des hérésies les plus monstrueuses, illustrer aujourd'hui un caprice que mille badauds imiteront demain, et enchérir jusqu'au scandale les paravents, les chiffons ou les poupées d'un peintre de septième ordre, alors que les grands maîtres, les augustes souverains de l'art sont marchandés honteusement, et passent la frontière, ne pouvant soutenir la concurrence que leur fait un joli bâtard de Watteau. De sorte que la France du XIX[e] siècle présente cette

incroyable anomalie d'une nation intelligente qui fait profession d'adorer les arts, mais qui n'en sait ni les principes, ni la langue, ni l'histoire, ni la vraie dignité, ni la véritable grâce.

Ce désordre moral tient à l'éducation que nous recevons au collége. La plupart des jeunes gens, sollicités, au début de leur carrière, par mille préoccupations diverses, négligent une étude dont les premiers éléments leur ont manqué. Quelques-uns, qui auraient le loisir de s'y livrer, en sont éloignés par la défiance d'eux-mêmes, faute d'un commencement d'initiation. La seule logique des choses doit faire disparaître cette lacune de l'enseignement public. Il faut, en effet, ou proscrire l'antiquité tout entière, ou laisser tomber le voile qui couvre les plus belles œuvres de son génie, qui sont aussi les plus morales et les plus nobles. Une telle réforme serait plus profitable à la France que bien des conquêtes et bien des batailles. Nous ne serons pas à la tête des nations, tant que nous n'aurons pas annexé aux domaines de notre intelligence cette belle province où fleurissent les jardins de l'idéal.

Qu'il nous soit permis de raconter ici à quelle occasion nous est venue l'idée du présent livre. Nous trouvant un jour à dîner avec de hauts magistrats, dans une des grandes villes de France, la conversation tomba sur les arts. Tous les convives en parlèrent, et non sans esprit, mais très-diversement, chacun pensant avoir le droit de se retrancher dans son sentiment personnel, en vertu de l'adage : *On ne peut disputer des goûts.* En vain nous nous élevâmes contre ce faux principe, en disant que, même à table, il n'était pas admissible, et qu'un magistrat célèbre, le classique par excellence de la gastronomie, Brillat-Savarin, se fût révolté contre un pareil blasphème. L'autorité d'un si grand nom ne fut pas respectée, et l'on se sépara gaiement, après avoir débité avec grâce des erreurs à faire frémir. Cependant, parmi les hommes éminents de la compagnie, il s'en trouva qui, un peu confus de ne pas avoir les notions les plus élémentaires de l'art, demandèrent s'il existait un livre où ces notions fussent présentées sous une forme simple, claire, et assez brève pour ménager le temps du lecteur. Nous répondîmes que ce livre n'existait point, et qu'au sortir du collége nous eussions été heureux nous-même de le rencontrer ; que beaucoup d'ouvrages avaient été composés sur le beau, qu'on avait écrit des traités sans nombre sur l'architecture comme sur la peinture, et plusieurs volumes sur la statuaire, mais qu'il restait encore à concevoir un travail d'ensemble, un résumé lucide de toutes les idées que le monde a remuées ou que la méditation peut faire naître, touchant les arts du dessin.

Ainsi nous fut suggérée la pensée de ce livre. Embrassée d'abord

avec enthousiasme, puis abandonnée par frayeur, et reprise, enfin, dans un nouvel élan de courage, cette pensée a longtemps germé dans notre esprit. Les difficultés qu'elle soulevait étaient effrayantes, en effet, car non-seulement il fallait se rendre un compte sévère de ses impressions et de ses sentiments, mais il fallait encore s'exprimer, sur des matières si rebelles à toute analyse, dans cette langue française dont la clarté est inexorable. Passe encore de manier l'esthétique sous le voile officieux de la langue allemande, chez un peuple qu'enchante le crépuscule des idées, et qui a le privilége de voir clair dans l'ombre. Mais en France, au milieu d'une nation de race latine, dont l'indigène bon sens est une perpétuelle ironie contre les rêveurs, comment parler du *subjectif* et du *non-moi*, et du sublime *dynamique* et de toutes ces choses qui, déjà passablement obscures, demanderaient au moins des expressions intelligibles, une forme claire, dépouillée de tout pédantisme, exempte aussi de trivialité? Que penserait, que dirait Voltaire, s'il ouvrait certains livres qui se sont publiés après lui sur l'esthétique, si, par exemple, il lisait dans l'Anglais Burke « que l'effet du sublime est de désobstruer les vaisseaux, et que l'effet du beau est de relâcher les fibres du corps? » Imagine-t-on quels trésors d'esprit et de bonne humeur il eût ajoutés à son immortelle plaisanterie !

Oui, c'était le plus difficile et le plus impérieux de nos devoirs que d'être clair. Le temps n'est plus où les écrivains pouvaient se renfermer dans une sorte de franc-maçonnerie interdite au vulgaire. Il faut écrire aujourd'hui et parler pour le grand nombre, et s'il est une étude qu'il faille rendre facile, n'est-ce pas l'étude de la beauté et de la grâce? Si nous n'avons pas reculé devant les difficultés de notre tâche, c'est que nous étions soutenu par l'amour des belles choses et par le plaisir de les mettre en lumière. Mais pour aller de bon cœur jusqu'au bout, nous avons besoin que le lecteur veuille bien ajouter à son attention un peu de bienveillance. Le statuaire Puget avait coutume de dire : « Le marbre tremble devant moi ; » animé d'un tout autre sentiment, l'auteur de ce livre dira, au contraire : « Je tremble devant le marbre. »

Avril 1860.

GRAMMAIRE

HISTORIQUE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE.



PRINCIPES.

I.

DU SUBLIME ET DU BEAU.

Dans les âges primitifs du monde, c'est-à-dire avant l'apparition de l'homme sur la terre, la nature pouvait présenter le spectacle du sublime, mais non point l'image du beau.

Bouleversé par des catastrophes qui déplaçaient les mers, déchiraient les continents et soulevaient des montagnes de granit, le globe terrestre n'était habité alors que par ces monstres dont les ossements fossiles nous épouvantent, et qui vivaient eux-mêmes, entre deux abîmes, sur les débris d'espèces colossales à jamais éteintes. En supposant que l'homme

eût pu vivre sur cette planète à demi embrasée, où ne respiraient que les ancêtres des rhinocéros et des éléphants, le chaos prodigieux des premiers âges lui eût annoncé une puissance créatrice, terrible, immense, infinie, et si le langage humain eût existé, l'homme eût appelé la scène du monde, non pas belle, mais sublime.

Le sublime peut donc se trouver partout, même dans le chaos, même dans l'horrible; le beau ne saurait être conçu en dehors de certaines lois d'ordre, de proportion et d'harmonie. L'un imprime une violente secousse à notre âme, l'autre l'apaise et la ravit. Le beau est toujours humain et toujours à notre portée; mais le sublime participe du divin et nous ouvre comme une échappée de vue sur l'infini.

La beauté n'apparut donc sur la terre que dans cet âge tempéré où l'architecture des organes de l'homme, élaborée par l'incubation des siècles, se dessina pour la première fois aux clartés du jour. Heureux moment que celui où la nature sentit jaillir de ses entrailles les premières étincelles de l'esprit, où le monde eut conscience de lui-même!... La tradition biblique nous représente l'homme, nouveau venu sur la terre, comme habitant un jardin de délices, qui est planté des plus beaux arbres de la création, arrosé de fleuves, peuplé de toutes les bêtes des champs et de tous les oiseaux du ciel. Ce maître de l'Éden, vivant sous l'œil de Dieu, ne connaît que le bonheur, la grâce et l'amour; le mal lui est étranger, la difformité lui est inconnue, et, au contraire, il a pour compagne une femme qui est la beauté même.

Cependant un grand malheur, une calamité mystérieuse s'étend sur le monde et en trouble l'harmonie. L'humanité, à peine venue au jour, tombe en déchéance. Elle est chassée du Paradis; elle voit disparaître ces campagnes enchantées, jusqu'alors inaccessibles à la laideur et à la douleur, et la voilà replongée au milieu d'une nature inclémente, encore émue de ses derniers cataclysmes. Maintenant, à travers les générations qui vont se succéder, persistera un souvenir obscur de cette calamité originelle, dont la cause est la faiblesse de la première femme. Et cette réminiscence confuse, on la retrouvera dans les diverses religions de l'antiquité. La femme que le récit de Moïse appelle du nom d'Ève, la mythologie grecque la nomme Pandore. L'une et l'autre femme répandent sur la terre tous les malheurs. Le beau disparaît alors ou s'obscurcit; car si la beauté a perdu le genre humain, comment ne serait-elle pas comprise elle-même dans la disgrâce universelle ?

Mais il est dit dans le livre sacré que la femme écrasera le serpent, et dans la fable, que l'espérance resta au fond de la boîte de Pandore. L'humanité conserve donc un espoir en même temps qu'un souvenir. Au surplus,

la nature, bien qu'affligée de cette douleur qui semble s'exhaler parfois dans le souffle du vent et dans le gémissement des tempêtes, montre encore, çà et là, au travers du voile sombre qui la couvre, quelques traces de sa beauté première, précieux vestiges, semblables à ces fragments de peinture qui ont survécu à la ruine des murailles antiques, ou à ces débris de statues divines que l'on retrouve dans les décombres des temples athéniens. Ainsi, l'humanité, guidée par une étoile qui est le souvenir de sa grandeur passée et l'espérance de sa grandeur future, va marcher à la conquête du Paradis perdu, c'est-à-dire du vrai, du bien et du beau, et ces trois formes du bonheur, elle devra les recouvrer au moyen de la science, de l'industrie et de l'art. La science dissipera les erreurs; l'industrie vaincra la matière; l'art découvrira la beauté.

Cette étoile qui doit guider la marche du genre humain, est justement l'utopie du philosophe, le rêve du poëte, l'idéal de l'artiste. C'est pour la voir que l'homme doit regarder les cieux.

De même que nous avons en nous un sentiment inné du juste, qui est la conscience, de même nous apportons en naissant une secrète intuition du beau, qui est l'idéal. Chez la plupart des hommes elle est obscure, latente et endormie; cependant elle se réveille et s'éclaircit au moment où la beauté leur apparaît. Celui-là est un grand artiste qui, comme Raphaël, porte en lui cette idée du beau à l'état de lumière, et ne peut faire un pas dans la vie sans embellir tout ce qu'il voit, sans éclairer de ses regards tout ce qu'il rencontre.

Quelques philosophes ont pensé que l'idée du beau était un pur ouvrage de l'esprit qui, en comparant des êtres imparfaits, et en supprimant les défauts de chacun d'eux, s'élevait à la connaissance d'une perfection absolue. C'est ainsi, disent-ils, que le peintre Zeuxis forma son Hélène en réunissant les beautés éparses des plus jolies femmes d'Agrigente. Mais comment discerner les défauts d'une figure, si l'on n'a une idée préconçue de la beauté? Comment Zeuxis aurait-il choisi la bouche de celle-ci, la main de celle-là, le pied d'une autre, s'il n'avait été dirigé dans son choix par une lumière intérieure? Qui ne sent, du reste, que le rapprochement de parties séparément belles pourrait former un tout monstrueux, si l'artiste ne portait en lui le sentiment du lien qui doit les unir et en constituer l'harmonie? Un tel sentiment, il le puisera dans cette conscience au sein de laquelle réside l'idée du beau, et qui est sans doute une secrète réminiscence de la grâce primitive du genre humain. Apprendre, dit Platon, c'est se ressouvenir.

Quelquefois, bien rarement, il est vrai, l'homme franchit son domaine,

qui est la beauté, et touche au sublime, qui est en dehors de nous et au-dessus de nous. Mais il n'y atteint que par un bond prodigieux, et poussé par une force étrangère, surnaturelle. A l'inverse du beau, qui est une invention cherchée, le sublime est une rencontre imprévue. C'est pourquoi il nous frappe d'un si grand coup, quand il éclate dans la poésie aussi bien que dans les arts. Orgagna et le Dante, Rembrandt et Shakspeare, Poussin et Corneille, ont eu des accents sublimes; mais c'était involontairement, pour ainsi dire, comme la Pythonisse antique lorsqu'elle frémissait sur le trépied. Un souffle de Dieu a fait résonner leur âme en passant.

Un trait auquel on reconnaît aussi le sublime, c'est qu'il peut être traduit toujours et compris partout. Simple, il saisit le barbare aussi bien que l'homme civilisé. Issu des profondeurs de la nature, émané du divin, le sublime est absolu, impérissable. On peut faire passer dans toutes les langues le cri de Shakspeare : « Il n'a pas d'enfants, » et le « Qu'il mourût ! » de Corneille, parce que ces traits n'ont aucun ornement, aucun art, presque aucune forme, tandis que les beaux vers des mêmes poëtes sont intraduisibles.

Le sublime, c'est comme l'infini tout à coup entrevu. Voilà pourquoi les arts du dessin, n'ayant d'existence que par la forme et emprisonnés dans ses limites, ne deviennent sublimes qu'en vertu de la pensée. Lorsque Poussin, par exemple, a écrit sur un mausolée que rencontrent d'antiques pasteurs : *Et in Arcadia ego* (et moi aussi je vivais dans l'Arcadie), ce n'est pas le peintre, en lui, qui a été sublime, c'est le philosophe, car l'émotion serait la même si on lisait dans un livre cet avertissement sorti des mystères de la tombe et comme soupiré par l'âme d'un mort... Dans la sculpture, on appelle sublimes, par une extension du mot, les ouvrages dont la beauté est si grande qu'elle est absolue, éternelle, admirable toujours et partout. L'architecture s'élève au sublime lorsqu'elle renonce à tout ornement pour rappeler les grands spectacles de la nature, et que, par la seule immensité de ses proportions, elle éveille en nous le sentiment de l'infini.

Oui, c'est depuis que l'homme occupe la terre avec les animaux, ses satellites, que le beau y est apparu, et c'est à l'humanité que le beau appartient; le sublime est resté à l'univers. L'ordre et la proportion, qui sont des éléments essentiels de la beauté, ne se montrent, en effet, que dans des êtres vivants, je veux dire dans les animaux et dans l'homme. Le reste du monde nous offre le spectacle d'un désordre sublime. Les étoiles sont dispersées dans le firmament avec une incohérence qui épouvante notre imagination. Les montagnes se hérissent, comme au hasard,

sur le globe, et les arbres s'élèvent capricieusement dans les forêts. Les rivières, les fleuves et les mers forment sur les continents des lignes bizarres, sans aucune régularité, au moins apparente... Mais, dès que la vie animale se manifeste dans les créatures, aussitôt la symétrie s'y fait voir; les lignes se pondèrent; les parties se répètent, se correspondent et s'harmonisent. C'est le beau qui sort des entrailles du sublime.

II.

DE LA NATURE ET DE L'ART.

Tous les germes de beauté sont dans la nature, mais il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de les en dégager. Quand la nature est belle, le peintre *sait* qu'elle est belle, mais la nature n'en sait rien. Ainsi la beauté n'existe qu'à la condition d'être comprise, c'est-à-dire de recevoir une seconde vie dans la pensée humaine. L'artiste, qui comprend le beau, est supérieur à la nature, qui le montre.

Comprendre! c'est la grandeur de l'art. Toute notre dignité, dit Pascal, est dans notre pensée. L'histoire rapporte qu'Alexandre fit présent de la belle Campaspe à son ami Apelles, parce que, disait-il, personne ne pouvait comprendre la beauté exquise de cette femme aussi bien que le plus grand peintre de la Grèce.

Cependant, avant de traduire un poëme, il faut le lire; de même, avant de comprendre la beauté, il faut la voir.

Lorsque, ayant cessé d'avoir un langage symbolique, l'artiste s'approche de la nature pour la regarder et la dessiner, il commence par une imitation naïve des choses et il les imite dans toutes leurs parties, les trouvant toutes également admirables.

Plus tard, l'étude le rend capable de découvrir les beautés et les défauts de la nature. Il voit dans son modèle des traits caractéristiques et des parties accessoires; il distingue l'ensemble à travers les détails; il fait dès lors un choix dans son imitation.

Enfin, une contemplation plus profonde lui révèle les lois de la création; il sait démêler dans les formes de la nature celles qui sont absolument belles, c'est-à-dire conformes aux desseins de Dieu. Entrevoyant alors une beauté supérieure à la beauté vraie, selon le mot d'un ancien, *pulchritudinem quæ est supra veram,* il purifie la réalité des acci-

dents qui la défiguraient, des alliages qui l'avaient altérée, et il en dégage l'or pur de la beauté primitive ; il y retrouve l'idéal.

Ainsi l'art imite ou bien il interprète, ou bien il idéalise, il transfigure.

Mais entre ces deux extrêmes, l'imitation pure et l'idéal, il y a un double péril à éviter ; car, en imitant la nature de trop près, l'artiste court le danger d'en reproduire les pauvretés, et en s'éloignant trop de la nature, il peut perdre de vue les accents de la vie.

La juste définition de l'art se trouvera donc entre la traduction littérale et la paraphrase éloquente, et nous dirons : L'ART EST L'INTERPRÉTATION DE LA NATURE.

Nicolas Poussin, se promenant un jour sur les bords du Tibre, rencontre une femme qui, après avoir baigné son enfant dans le fleuve, le ramène au rivage, l'enveloppe de linges et le caresse. Aussitôt sa pensée se reporte aux temps antiques; il s'imagine voir Moïse sauvé des eaux du Nil. L'enfant du Transtévère devient pour lui le futur législateur des Hébreux ; la sauvage campagne de Rome lui apparaît comme le désert égyptien, et s'il aperçoit au loin un obélisque en ruine ou la pyramide de Cestius, il lui suffit d'ajouter un palmier au paysage pour achever la géographie du tableau... Voilà comment une scène de la vie commune s'élève tout à coup à la dignité d'une peinture historique. L'artiste a emprunté de la nature ses grâces naïves, et, du paysage, son caractère solennel ; mais avant de mettre en œuvre les éléments qu'il a sous les yeux, sa pensée a tout élevé, tout agrandi, et le cachet de l'art a été imprimé sur la réalité la plus simple. Ainsi se vérifie cette autre définition de l'art, donnée par le grand Bacon, et si semblable à celle que nous avons formulée : *Homo additus naturæ*, l'homme ajoutant son âme à la nature.

Il en est de même de tous les arts : l'humanité les a tous créés en s'appuyant sur la nature, mais en s'élevant au-dessus d'elle. La parole est un don naturel de l'homme, et il reste dans la nature tant qu'il ne fait que parler ; mais sitôt qu'il chante ses douleurs ou ses amours sur un rhythme marqué par les battements de son cœur, il soumet aux lois de son imagination les bruits de la nature ; il invente un art ; il crée la musique.

Placé entre la nature et l'idéal, entre ce qui est et ce qui doit être, l'artiste a une vaste carrière à parcourir pour aller, de la réalité qu'il voit, à la beauté qu'il devine. Si nous le suivons dans cette carrière, nous verrons son modèle se transformer successivement à ses yeux.

Du moment qu'un être est vivant, il se distingue du reste de l'univers ; il porte, avec le sceau de la personnalité, l'empreinte du Dieu inconnu qui a présidé à son destin. Si c'est un homme, que de choses en lui sont

accidentelles, soit qu'il ait vu le jour sous la tente de l'Arabe ou sur les montagnes du Caucase, soit que le sort lui ait ordonné de vivre dans tel siècle ou dans tel autre, soit que les aventures qui ont précédé son existence aient fait couler dans ses veines un sang généreux ou appauvri! De là naissent les divers degrés de curiosité ou de sympathie que nous inspire l'individu, selon qu'il diffère de nous-même ou qu'il nous ressemble.

C'est donc la vie qui distingue les êtres en leur ébauchant une physionomie originale; c'est la vie qui leur prête ce premier genre d'intérêt, l'*individualité*.

Mais, parmi les événements que traverse notre existence, il en est de bons et de mauvais. Il y a l'heureuse influence qui développe un tempérament, et l'accident funeste qui le contrarie. Si la fortune a secondé l'individu dans le sens de son naturel; si rien n'a étouffé ou faussé les germes qui étaient en lui, il aura une originalité harmonieuse; il aura ce premier élément de beauté qu'on appelle le *caractère*.

Maintenant, si ce caractère, au lieu d'être purement individuel, est un des grands types de l'humanité, c'est-à-dire si l'individu nous apparaît comme résumant le genre humain tout entier ou l'un des grands aspects du genre humain, par exemple, la gracieuse adolescence, la majesté virile, la fierté, la prudence, la douceur, alors il achèvera d'être beau; il appartiendra aux régions de l'idéal, il aura, dans toute la force du mot, la *beauté*.

A ces trois termes, l'individualité, le caractère, la beauté, répondent les trois aspects que présente l'art, considéré dans son rôle d'imitateur.

L'artiste qui se borne à imiter la nature n'en saisit que l'*individualité :* il est esclave. Celui qui interprète la nature en voit les qualités heureuses: il en démêle le *caractère* : il est maître. L'artiste qui l'idéalise y découvre ou y imprime l'image de la *beauté :* celui-là est un grand maître.

On le voit, à mesure que l'artiste s'éloigne de l'idéal pour s'approcher de la nature, il entre dans l'intimité de la vie particulière, il trouve la saveur de l'originalité; mais il diminue son importance, il rétrécit son horizon, il se rapetisse. A mesure que l'artiste s'éloigne de la nature pour marcher vers l'idéal, son originalité s'efface, mais il gagne en dignité ce qu'il a perdu en physionomie : il s'ennoblit, il s'élève, il entre dans les grandeurs de la vie universelle.

C'est ici que va éclater la supériorité de l'art. La nature, en effet, ne produit que des individus : l'art s'élève à la conception de l'espèce. On voit, sur la terre, des arbres, des chevaux,... mais on n'y voit ni le cheval ni l'arbre. Nous vivons avec des hommes qui s'appellent Pierre ou Jean: nulle part nous n'avons rencontré ce personnage sans nom propre, qu'on appelle l'homme. Le désert est habité par des lions, mais cette image de

la force majestueuse, ce Jupiter des animaux, qu'on nomme le lion, n'existe que dans le granit ou dans le marbre. L'espèce est donc une création de l'art. En comparant mille individus différents, il a distingué en eux des formes générales et des formes accidentelles; puis, en réunissant tous les traits essentiels, il en a fixé le caractère invariable; il a composé un type.

Mais, hélas! ce type, de pure invention, n'est animé d'aucun souffle; cet arbre créé par notre esprit ne prêtera son ombre à aucun voyageur; ce cheval imaginaire ne portera personne; et l'homme que nous aurons conçu ne sera qu'une froide abstraction, un être sans haine et sans amour, dont le cœur n'a jamais battu et ne battra jamais. La nature, qui seule a le don et le secret de la vie, rachète par là son infériorité et reprend son empire. Il faudra donc que l'artiste donne aux créations de son âme les empreintes de la vie, et il ne pourra les trouver, ces empreintes, que dans les individus créés par la nature. Les voilà donc à jamais inséparables, ces deux êtres : le type, qui est un produit de la pensée, et l'individu, qui est un enfant de la vie. Que l'artiste épouse donc la nature; qu'il l'épouse sans mésalliance, mais qu'il s'unisse avec elle d'une indissoluble union. C'est là le problème.

L'antiquité grecque l'a résolu, ce problème. Dans chacune des figures qu'elle a créées pour l'éternelle admiration du monde, elle a su imprimer cet accent particulier que nous appelons le caractère, c'est-à-dire que, par une fusion aussi merveilleuse que celle d'où sortit l'airain de Corinthe, elle a su conserver une physionomie individuelle, même à la beauté idéale. Minerve, Apollon, Hercule, Vénus, sont des divinités immortelles, parce qu'elles représentent les pures idées de sagesse, de poésie, de force et de grâce; mais ces dieux ont une forme personnelle, sans quoi ils n'auraient ni physionomie, ni caractère, et ils seraient confondus en une seule et même beauté. L'artiste grec a donc puisé dans son esprit l'idée absolue de grâce et de sagesse, et il a pris dans la nature les traits qui caractérisent Vénus et Minerve.

Ces déesses, différemment belles, mais également adorables, deviennent ainsi des caractères dans l'Olympe. Divines par la pensée, humaines par la forme, elles vont réconcilier la nature et l'idéal, et marier le charme de la vie à la dignité de l'abstraction. L'art les a fait descendre de l'Empyrée, pour qu'elles apparussent au milieu de nous, familières et vénérables, comme des pensées vivantes :

Minerve est la prudence, et Vénus la beauté.

III.

GRANDEUR ET MISSION DE L'ART.

Pour se faire une idée de l'importance des arts, il suffit de se représenter ce que seraient les grandes nations de la terre, si l'on supprimait de l'histoire les monuments qu'elles ont élevés à leurs croyances, les ouvrages où elles ont laissé la marque de leur génie. Il en est des peuples comme des hommes : il ne reste d'eux après leur mort que les choses émanées de l'esprit, c'est-à-dire la littérature et l'art, des poëmes écrits et des poëmes de pierre, de marbre ou de couleur.

Si l'Égypte était inconnue, si le souvenir de ce pays était complétement effacé de la mémoire humaine, quelque jour un philosophe, voyant se dresser, dans les solitudes de Memphis, trois pyramides gardées par un sphinx, devinerait l'existence d'un peuple religieux, esclave, dominé par le mystère, immobile dans ses idées, plein de foi dans l'immortalité de la vie. Par la signification de ces monuments symboliques, il serait amené à reconstruire toute l'antique Égypte; il en retrouverait les mœurs, il en connaîtrait les pensées... Si la Grèce était un pays ignoré ou disparu dans l'oubli, quelque jour un artiste, retrouvant une colonne des Propylées, un fragment des sculptures de Phidias, un bronze de Lysippe, une monnaie d'Alexandre ou un vase grec, serait averti qu'un grand peuple habita ces contrées, que ce peuple eut un bon sens délicat, un goût pur, un sentiment exquis de la grâce, et qu'il poussa le culte de la beauté jusqu'à diviniser l'homme et humaniser les dieux. Oui, un portique en ruine, une tête de marbre, nous suffisent pour remonter en idée à ces temps héroïques où le ciel vivait et respirait sur la terre, comme dit le poëte :

> Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
> Ruisselait, vierge encor, des larmes de sa mère, ..
> Et fécondait le monde en tordant ses cheveux.

Il semble que les nations aient pressenti que leur gloire serait mesurée aux œuvres du poëte et de l'architecte, du sculpteur et du peintre, car il n'est pas de peuple qui n'ait honoré les artistes, comme s'il eût vu en eux les témoins futurs de sa grandeur. Dans le primitif Orient et dans la vallée du Nil, l'art, confondu avec le plus haut sacerdoce, était

aussi vénéré que le grand prêtre. En Grèce, la fable de Prométhée ravissant le feu du ciel pour animer l'argile symbolisait assez clairement l'auguste origine des arts. Aussi n'est-on pas étonné d'apprendre que le plus sage des philosophes, le maître de Platon, était sculpteur, et qu'il avait modelé les trois Grâces. Chez les Éléens, un sentiment de respect religieux s'attachait au souvenir de Phidias, et les descendants de ce grand homme avaient, de père en fils, la charge de montrer aux étrangers, comme un lieu vénérable, l'atelier où il avait sculpté son Jupiter Olympien. L'effigie du statuaire Alcamène était placée au faîte du temple d'Éleusis. La ville de Pergame, en Mysie, acheta, des deniers publics, un palais ruiné, pour sauver quelques murailles où il restait encore des peintures d'Apelles, et les habitants suspendirent la dépouille de ce peintre illustre dans un réseau de fils d'or. Plus rudes que les Grecs, les Romains avaient hérité cependant de leur souveraine estime pour les artistes. Cicéron rapporte que Lélius Fabius, qui comptait parmi les siens tant de consuls, et dont la famille avait tant de fois triomphé, voulut mettre son nom sur les peintures qu'il avait exécutées de sa main dans le temple du Salut, et se fit appeler Fabius *pictor*. Enfin, dans les temps modernes, ce fut le plus fier des empereurs d'Allemagne, celui qui réunissait en lui l'orgueil germanique à la hauteur castillane, ce fut Charles-Quint qui prononça cette parole fameuse : « Titien mérite d'être servi par César. »

Si l'art tient un rang aussi élevé dans l'esprit des hommes et dans l'opinion des premiers peuples de la terre, cela seul nous avertit que sa mission est grande. C'est à nous maintenant de la définir.

L'art est-il un pur délassement de l'esprit, une manière d'orner la vie? Son but, Dieu merci! est plus sérieux et plus noble. L'artiste est chargé de rappeler parmi nous l'idéal, c'est-à-dire de nous révéler la beauté primitive des choses, d'en découvrir le caractère impérissable, la pure essence. Les idées que la nature manifeste sous une forme embrouillée et obscure, l'art les définit et les illumine. Les beautés de la nature sont soumises à l'action du temps et à la loi universelle de destruction : l'art les en délivre; il les enlève au temps et à la mort. Voyez la Niobé antique : elle est toujours jeune, même auprès de sa plus jeune fille. Une femme belle passe sa vie à devenir belle ou à cesser peu à peu de l'être; elle n'a, pour bien dire, qu'un instant de vraie beauté, de pleine existence; mais en ce moment suprême, sa beauté est absolue, elle manifeste le divin mystère, elle rend visible à nos regards l'invisible beauté. Vienne l'artiste : il arrêtera le soleil, il suspendra le cours des années humaines,

et il écartera de cette beauté ce qui n'est pas essentiel, le temps, pour la faire paraître dans l'éternité de sa vie.

L'œuvre d'art est donc une création, puisqu'en pénétrant l'esprit des choses à travers les apparences, l'artiste produit des êtres conformes à l'idée créatrice, à l'idée vivante qui réside en eux. Mais si l'artiste crée, il doit être libre, il doit suivre l'élan de sa propre inspiration. Comment sa main obéirait-elle sans froideur à l'esprit d'un autre? Comment remplacer l'harmonie si intime que Dieu a mise entre l'âme et le corps, c'est-à-dire la chaleur même de la vie? L'art est donc libre; il est absolu; il ne relève que de lui-même. Donc il ne saurait être confondu avec l'agréable, car il perdrait alors sa liberté et ne serait plus qu'un aimable esclave. Sans doute, l'art nous plaît : il est la grâce et l'enchantement de la vie; mais son but n'est pas de nous plaire. Autrement, quelle déchéance! quel abaissement! Soumise à toutes les variations du jour et de l'heure, la beauté, — cette beauté qui contient l'idée immortelle, qui révèle le divin, — deviendrait le pur jouet de nos sensations mobiles. Celui qui l'aurait admirée aujourd'hui la répudierait demain, et chacun de nous pouvant la juger suivant son impression personnelle, on la verrait plus changeante que la fantaisie et moins durable que la mode. Un seul homme aurait le droit de proclamer beau ce que le genre humain tout entier trouverait laid. Ainsi paraîtrait légitime ce vieil adage, si faux quand on l'applique aux arts du dessin : *On ne peut disputer des goûts.* Erreur funeste qui consacre l'anarchie dans le domaine de l'esprit! Le génie cesse-t-il d'être libre parce qu'il obéit à ses propres lois? Et qu'est-ce donc que le génie, si ce n'est l'intuition rapide des lois supérieures? Ces lois, il est permis à la philosophie de les connaître : c'est son droit. Il lui appartient de juger si la forme est convenable à l'idée; or, quelle que soit la variété inépuisable des formes, il en est toujours une qui est plus parfaite, et c'est la raison qui en décide, avec l'aide du sentiment.

Non, le beau n'est pas seulement ce qui plaît. Que de choses sont agréables sans être belles! comme le fait observer Socrate à Hippias. Les plaisirs de la table, par exemple, peuvent-ils être appelés beaux? Des nations entières trouvent agréables le café et le thé : quelqu'un dira-t-il que ce sont là de belles substances?

Il ne faut donc pas confondre le beau avec l'agréable; encore moins faut-il le confondre avec l'utile, qui est souvent son plus grand ennemi. Celui qui, dans un vase grec, verrait un pot à l'eau, et dans une coupe de Cellini un verre à boire, celui-là les aurait bientôt détruits par l'usage. Utiliser, en effet, c'est approprier les choses à son désir, les convertir dans sa substance, les sacrifier. Le jour où les pontifes romains envisagèrent

comme utiles les monuments antiques, ils en firent des ruines; mais, chose admirable! ces ruines devinrent plus belles encore que le monument lui-même. Ainsi, le voyageur qui se promène la nuit dans le Forum éprouve un de ces ravissements dont l'âme conserve toujours l'ineffable impression. L'aspect de ces débris le plonge dans une rêverie délicieuse, solennelle, et pour lui l'arc de Titus, le Colisée, n'ont jamais été plus beaux que depuis qu'ils sont inutiles.

L'utile est le domaine de l'industriel; le beau est l'apanage de l'artiste; on admire les créations de l'art, on consomme les produits de l'industrie. Dès que la beauté n'est pas la *première* qualité d'un objet, cet objet n'est point une œuvre d'art. Un meuble utile peut avoir une certaine beauté, mais il n'est pas beau en lui-même et par essence; il n'est qu'embelli. Quand l'utile et le beau sont réunis dans une même chose, il arrive souvent que la beauté semble en interdire l'usage, et si elle l'emporte, l'objet devient alors inutile.

L'utilité est donc étrangère à la destination de l'art; pour conserver sa dignité, sa grandeur, il doit avoir son but en lui-même. Si on en fait un missionnaire de la religion, un officier de morale, comme dit Mirabeau, ou un moyen de gouvernement, quelque brillant que soit son esclavage, il n'en sera pas moins esclave. Même au service des plus nobles causes, il ne peut devenir un instrument sans s'abaisser ou s'amoindrir, car l'inspiration libre est le plus illustre privilége de l'artiste. La liberté est la plus haute destination de l'esprit.

Il se peut sans doute que d'une belle œuvre d'art il ressorte une idée morale; mais la morale dépend du spectateur qui la dégage; c'est lui qui la trouve et qui la prouve. Lorsque la peinture était encore en son enfance, on représentait dans les tableaux des inscriptions morales, écrites sur des cartels ou tracées sur des banderoles qui sortaient de la bouche des personnages. Ces naïvetés gothiques font voir jusqu'où allait l'asservissement du peintre, et jusqu'où il pourrait aller, si l'art acceptait pour mission de prêcher la vertu par le dessin et la couleur. Oubliant peu à peu sa véritable fin, qui est de manifester le beau, il retomberait bientôt en enfance; le fond emporterait la forme; la morale absorberait la beauté : il n'y aurait plus d'art.

Maintenant, si nous rapprochons ce que nous avons distingué, nous verrons que, par un enchaînement merveilleux, l'art produit de lui-même ce qui n'est pas son but, c'est-à-dire qu'il est religieux et moral, utile et charmant.

Il est religieux, parce que le beau est un reflet de Dieu même. Toute vérité enveloppée par une forme sensible et belle nous montre et nous

voile l'infini; elle couvre et découvre tout ensemble l'éternelle beauté.

Il est moral, parce qu'il élève l'âme et la purifie; il est la splendeur du vrai, suivant la belle parole de Platon, modifiée par saint Augustin : *splendor boni*. Quand je suis en présence d'un chef-d'œuvre, j'éprouve le besoin de mettre mon âme à l'unisson. Si j'avais le sentiment de mon indignité, l'admiration serait pour moi un malaise, un reproche; je me sentirais humilié de toute pensée basse; je ferais donc effort, une fois rentré en moi-même, pour effacer de ma nature les taches qui me seraient apparues à cette vive lumière que projette la beauté.

L'art est utile aux sociétés, parce qu'il adoucit les mœurs; il tempère la rudesse de l'homme, rien qu'en le donnant en spectacle à lui-même. Lorsque, jeté par la tempête sur les côtes d'Afrique, Énée arrive secrètement à Carthage, il entre dans le temple de Junon et il y voit une suite de peintures qui représentaient le siége de Troie. A cette vue, ses inquiétudes se calment, et il renaît à l'espérance : « Rassurons-nous, dit-il à son compagnon, ici les malheureux trouvent des cœurs compatissants : *Sunt lacrymæ rerum*... »

« En voyant chaque jour, dit Platon (dans la *République*), des chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture et d'architecture, les génies les moins disposés aux grâces, élevés parmi ces ouvrages comme dans un air pur et sain, prendront le goût du beau, du décent et du délicat; ils s'accoutumeront à saisir avec justesse ce qu'il y a de parfait ou de défectueux dans les ouvrages de l'art et dans ceux de la nature, et cette heureuse rectitude de leur jugement deviendra une habitude de leur âme. »

Laissez donc faire les grands artistes : sans songer à nous plaire, ils nous raviront; sans vouloir nous moraliser, ils élèveront notre âme. Laissez faire la Beauté : d'elle-même, fille gracieuse et voilée, elle nous conduira auprès de sa sœur austère, chaste et nue... la Vérité.

IV

DE L'IMITATION ET DU STYLE

Phèdre raconte, dans une de ses fables, qu'un célèbre histrion était en possession d'amuser le peuple romain en imitant le cri d'une oie, si notre mémoire est fidèle. Un paysan, voulant surpasser l'histrion, fit crier

une oie véritable qu'il avait cachée sous son manteau; mais, à sa grande surprise, il fut sifflé.

Spirituel apologue, qui à lui seul contient la juste définition de l'art! Ce qui intéressait le peuple romain, ce n'était point le cri de l'oie, c'était l'heureux effort de l'histrion pour imiter ce cri. Il n'était pas besoin d'aller au théâtre pour entendre un oiseau si vulgaire et si familier; mais, dès que la chose naturelle passait par la volonté du dernier des histrions, elle devenait piquante et le peuple s'en amusait, parce que l'homme s'était ajouté à la nature, *homo additus naturæ.* Ainsi, la belle définition que François Bacon a formulée était contenue, depuis des siècles, dans la fable de Phèdre.

Qu'est-ce que l'imitation? C'est une copie fidèle, et rien de plus. Si les arts du dessin n'avaient d'autre objet que de copier la nature, ils tenteraient, la plupart du temps, une chose inutile : ils seraient un pléonasme. Pourquoi peindre avec tant de soin, sur la toile, une fleur que nous pouvons aller voir dans le jardin? Pourquoi une seconde édition des créatures, alors que la première est inépuisable? L'imitation, d'ailleurs, est-elle possible? Les raisins de Zeuxis trompant les oiseaux, c'est là une pauvre fable, imaginée et répétée par des écrivains qui, certainement, n'étaient pas dans le secret de l'art. Si l'artiste est peintre, pourra-t-il conserver à ses fleurs sans parfum cette fraîcheur, au moins, qui est la rosée? Pourra-t-il, avec des couleurs tirées de la terre, reproduire la lumière des cieux? S'il est sculpteur, donnera-t-il du mouvement au marbre, de la légèreté aux cheveux, de la transparence au regard? S'il est architecte, qu'imitera-t-il? Quelle création de la nature aura-t-il à copier fidèlement?

Pascal a dit : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire pas les originaux! » Pascal aurait dit vrai si la peinture n'était qu'une imitation, car elle serait alors une vanité, et une vanité impuissante. Mais, il faut le répéter, l'artiste est l'interprète de la nature; c'est à lui de découvrir le sens voilé, le sens profond de ce poëme obscur, pour le traduire dans sa langue, ou plutôt pour lui prêter un langage, car la nature est silencieuse.

L'imitation est le commencement de l'art, mais elle n'en est pas le principe. « Le talent d'imiter les objets réels, dit Reynolds, est sans doute le premier que l'artiste doit acquérir; mais il s'en faut bien que ce soit le dernier et le plus rapproché de la perfection. » Des grandes et nobles créations de l'homme, en est-il une seule qu'ait produite cette imitation sans choix qu'on appelle, dans l'idiome du jour, *le réalisme?* Faut-il proscrire la poésie, parce qu'elle emploie une forme cadencée dont l'homme de la

nature ne s'est jamais servi et ne se servira jamais? L'art dramatique ne vit-il pas également de fictions et d'invraisemblances? Il n'est pas naturel, assurément, que les héros antiques s'énoncent dans la langue de Racine. Serons-nous pour cela condamnés à ne jamais entendre les superbes colères d'Hermione, les brûlants soupirs de Phèdre? La réalité! elle serait affreuse au théâtre, si l'artiste imitait avec scrupule les contorsions de la mort ou les cris du désespoir, si l'on en venait à nous faire croire que Médée va égorger ses enfants sous nos yeux.

Ne pueros coram populo Medea trucidet.

Ah! ce n'était pas de la réalité seulement qu'elle s'inspirait, cette muse tragique, fille de Corneille, que nous avons applaudie naguère, lorsque, drapée dans le péplum des statues, elle promenait sur la scène, avec un rhythme souverain, les mouvements de la sculpture antique!

L'écrivain ou l'orateur ont étudié chacune des expressions de la langue; ils en connaissent la signification et la valeur, la couleur et le relief; mais ces connaissances ne font ni un beau livre ni un beau discours, et si tous les mots sont dans le vocabulaire, l'éloquence est dans l'âme de l'orateur. Ainsi, la nature seule, répertoire immense, renferme tous les éléments de l'art, même les éléments du fantastique, puisque l'homme ne saurait créer une chimère qui n'ait tous ses membres dans la réalité, un nuage qui n'ait traversé le firmament, une plante absolument inconnue au naturaliste. Le sculpteur et le peintre doivent donc étudier religieusement la vie, ils doivent constamment dessiner, modeler et peindre d'après la nature, parce qu'ils ne sauraient la traduire sans la bien connaître; mais celui qui ne sait pas s'affranchir ensuite d'une imitation servile, tenir la réalité à distance, en effacer les misères et la transformer selon son esprit, celui-là n'est pas un maître.

Le dernier mot de l'imitation, c'est de produire une copie que l'on puisse prendre pour l'original; en d'autres termes, le chef-d'œuvre de l'imitateur serait de faire illusion, non plus à des oiseaux, mais à des hommes. Il en résulte que les personnages représentés dans les cabinets de cire, revêtus de leurs propres habits, avec des cheveux, des cils et des sourcils naturels, de manière à tromper le spectateur, seraient, au plus haut degré, des œuvres d'art. Rien au monde, cependant, n'est plus horrible que ces spectres; rien de plus faux que cette parfaite ressemblance. Et pourquoi? Parce que nous sommes secrètement avertis que l'idée est le seul principe vivant dans les êtres, et que partout où elle est absente, il n'y a que des fantômes, de vaines ombres.

Je suppose que Van Dyck eût représenté ces mêmes personnages ; ils ne seraient animés qu'à la surface, mais ils seraient vivants parce que la pensée dominerait dans leur effigie, et que leur portrait semblerait dire : « Je pense, donc je vis. » L'art a donc autre chose à faire qu'à copier exactement la réalité ; il doit pénétrer l'esprit des choses, il doit évoquer l'âme de ses héros. Il peut alors non-seulement rivaliser avec la nature, mais la surpasser. Quelle est, en effet, la supériorité de la nature ? C'est la vie qui anime toutes ses formes. Mais l'homme possède un trésor que la nature ne possède point : la pensée. Or, la pensée est plus encore que la vie, car c'est la vie à sa plus haute puissance, la vie dans sa gloire. L'homme peut donc lutter avec la nature en manifestant la pensée dans les formes de l'art, comme la nature manifeste la vie dans les siennes. En ce sens, le philosophe Hegel a pu dire que les créations de l'art étaient plus vraies encore que les phénomènes du monde physique et les réalités de l'histoire.

L'histoire, disons-nous ; c'est elle qui va nous offrir ici un exemple frappant. Tout homme intelligent l'a remarqué : les événements mémorables sont plus vrais dans les livres d'un Tacite ou d'un Tite-Live, qu'ils ne le seraient dans la bouche de ceux-là mêmes qui furent témoins des événements racontés. L'historien de nos jours connaîtra mieux telle séance de la Convention que les représentants qui furent mêlés à ses débats tragiques ; il connaîtra mieux telle bataille de l'Empire que les officiers qui prirent part au combat. Débrouillant, épurant les faits, l'historien voit l'ensemble de l'événement, le plan de la bataille ; il démêle les intentions qui ont dirigé tous les mouvements ; il connaît la pensée qui a plané sur ces grands drames, tandis que les acteurs n'en connaissent guère que les accidents et les coups. Devenu artiste à sa manière, l'écrivain distingue les détails caractéristiques et les apparences illusoires ; il saisit et met en lumière ce qu'il y a de significatif dans les circonstances, et il arrive ainsi à posséder une grande vérité, plus claire, plus élevée et plus vivante que les petites vérités dont se composait la réalité même.

Mais l'historien n'agit que par l'intelligence ; il fait taire ses sympathies : l'artiste, au contraire, accomplit son œuvre par toutes les puissances de l'esprit et du sentiment ; il y compromet son cœur. Aussi choisit-il dans son imitation ce qui peut exprimer sa personnalité tout entière, c'est-à-dire qu'il imite la nature, non pas précisément comme elle est, *elle*, mais comme il est, *lui*. De là naissent les différents caractères de l'art, ce qu'on nomme les divers *styles*.

Une femme a passé dans les rues de Rome : Michel-Ange l'a vue et il la dessine sérieuse et fière. Raphaël l'a vue, lui aussi, et elle lui a paru

belle, gracieuse et pure, harmonieuse dans ses mouvements, chaste dans ses draperies. Mais si Léonard de Vinci l'a rencontrée, il aura découvert en elle une grâce plus intime, une suavité pénétrante ; il l'aura regardée à travers le voile d'un œil humide, et il la peindra délicatement enveloppée d'une gaze de demi-jour. Ainsi, la même créature deviendra, sous le crayon de Michel-Ange, une Sibylle hautaine, sur la toile de Raphaël, une Vierge divine, et, dans la peinture de Léonard, une femme adorable.

Il en est de même dans les diverses régions de l'art : chaque artiste imprime à ses imitations son caractère personnel. Le paysage varie à l'infini selon les mille nuances du sentiment et du tempérament individuels. Ce bocage qui paraît riant à Berghem, Ruisdael le trouve sombre et mélancolique ; Hobbema n'en aime que le côté agreste; il le voit avec les yeux et l'humeur d'un braconnier. Albert Cuyp ne regarde les heureux rivages de la Meuse qu'au doux soleil de quatre heures; Vander Neer ne peint les villages de la Hollande qu'au clair de lune, voulant poétiser les chaumières par les lueurs et les mystères de la nuit. Nicolas Poussin agrandit la nature, comme s'il ne la trouvait pas encore assez grande pour son cœur. Sa pensée se promène, comme une muse sévère, dans cette campagne de Rome, qui lui représente tantôt l'Élysée des philosophes, tantôt la terre de Saturne; le Guaspre la tourmente et y souffle volontiers les orages; Claude Lorrain la veut conforme à son génie, c'est-à-dire tranquille, solennelle et radieuse.

Mais en dehors de ces divers styles, qui sont des nuances dans la manière de sentir et qui ont été consacrés par les grands maîtres, il y a quelque chose de général et d'absolu qu'on appelle *le style*. De même qu'un style est le cachet de tel ou tel homme, le style est l'empreinte de l'humanité sur la nature. Dans cette haute acception, il exprime l'ensemble des traditions que les maîtres nous ont transmises d'âge en âge, et résumant toutes les manières classiques d'envisager la beauté, il signifie la beauté même. Il est le contraire de la réalité pure : il est l'idéal. Le peintre de style voit le grand côté, même des petites choses, l'imitateur réaliste voit le petit côté, même des grandes. Un ouvrage a du style lorsque les objets y sont représentés sous leur aspect typique, dans leur primitive essence, dégagés de tous les détails insignifiants, simplifiés, agrandis. Une architecture n'a pas de style lorsqu'elle n'inspire aucun sentiment et n'éveille aucune pensée. Une peinture, une statue, manquent de style, lorsque, paraissant une imitation littérale et mécanique de la nature, elles ne trahissent aucune âme. Ainsi un paysage reproduit au moyen de l'appareil qu'on nomme chambre-claire ne saurait avoir aucun style, pas plus

qu'une image réfléchie par le miroir. Une photographie est privée de style, bien que parfois on en reconnaisse l'auteur à certaines préférences dans la manière de poser et d'éclairer le modèle, de préciser ou de noyer les contours. Ce ne sont là, pour ainsi parler, que de belles marques de fabrique.

L'école de Hollande a manqué de *style*, parce qu'elle n'a pas eu la beauté ; mais elle a brillé dans le second degré de l'art ; elle a triomphé par le *caractère*. Les écoles d'Italie ont eu de grands styles, personnifiés par Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrége. Seuls, les Grecs, parvenus à l'apogée de leur génie, ont paru atteindre un moment, sous Périclès, au style par excellence, au style absolu, à cet art impersonnel, et par là sublime, dans lequel sont fondus les plus hauts caractères de la beauté ; divin mélange de douceur et de force, de dignité et de chaleur, de majesté et de grâce. Winckelmann a dit ce mot profond : « La beauté parfaite est comme l'eau pure, qui n'a aucune saveur particulière. » Ainsi, dans les sculptures du Parthénon, la personnalité du statuaire s'est effacée, si bien qu'elles sont moins l'œuvre d'un artiste que les créations de l'art lui-même, parce que Phidias, au lieu de les animer au souffle de son âme, y a fait passer le souffle de l'âme universelle.

Ceux qui, par amour pour le naturel, se défendent de l'idéal comme d'un ennemi, et veulent emprisonner l'artiste dans l'imitation rigoureuse, s'imaginent sans doute que d'un côté sont la vérité et la vie, de l'autre la convention et le mensonge ; c'est une erreur profonde. L'idéal et le réel n'ont qu'une seule et même essence. Le diamant brut et le diamant poli sont l'un et l'autre du diamant ; mais le diamant brut, c'est le réel ; le diamant poli, c'est l'idéal.

V

DU DESSIN ET DE LA COULEUR

Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin.

Des trois grands arts qui font l'objet de ce livre, l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y en a qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire ; mais le dessin est tellement essentiel à chacun de ces trois arts, qu'on les appelle proprement les *arts du dessin*.

En architecture, le dessin, c'est la pensée même de l'architecte ; c'est l'image présente d'un édifice futur. Avant de s'élever sur le terrain, le monument se dessine et se dresse dans l'esprit de l'architecte ; il le copie d'après ce modèle médité, idéal, et sa copie devient à son tour le modèle que devront répéter la pierre, le marbre ou le granit. Le dessin est donc le principe générateur de l'architecture ; il en est l'essence.

En sculpture, le dessin est tout, car le statuaire peut se passer de couleur, et cet élément est si étranger à son art, qu'il y est dangereux, ainsi que nous le verrons, à moins d'y jouer un rôle tout à fait accessoire.

En peinture, c'est autre chose. La couleur y est essentielle, bien qu'elle occupe le second rang. L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève.

La supériorité du dessin sur la couleur est écrite dans les lois mêmes de la nature ; elle a voulu, en effet, que les objets nous fussent connus par ce qui les dessine et non par ce qui les colore. Un grand nombre d'objets inanimés ou vivants ont la même couleur, tandis qu'il n'en est pas deux qui aient exactement la même forme. Si je plonge mes regards dans les profondeurs du désert, et que je voie s'avancer un ton fauve, je puis croire également que c'est un lion ou une autre bête qui vient à moi ; mais dès que j'aperçois une crinière, c'est un lion.

Des milliers d'hommes ont le même teint, mais chacun d'eux projette sur l'horizon une silhouette particulière. Tous les nègres sont noirs ; comment les distinguer autrement que par les proportions de leurs membres, la hauteur de leur taille ou les lignes de leur démarche ? La nature s'est donc servie du dessin pour définir les objets, et de la couleur pour les nuancer. Je suppose que le peintre étende sur sa toile le ton juste de la chair humaine, ce ton ne nous donnera point l'idée de l'homme, tandis qu'il suffira des plus grossiers contours pour nous rappeler cette idée. On voit même le dessin devenir expressif sans le secours de la couleur, au point de la suppléer en l'indiquant. « Les premiers peintres de l'antiquité, dit Philostrate (dans la *Vie d'Apollonius*), ont peint avec une seule couleur, et rien n'empêche qu'on distingue dans de pareilles peintures les formes, les caractères, les passions. Si vous faites le portrait d'un nègre avec un crayon blanc, le trait ne laissera pas, il est vrai, de paraître blanc aux spectateurs ; mais les formes de son nez aplati, de ses cheveux crépus, de ses joues saillantes, de ses lèvres épaisses, le noirciront suffisamment à leurs yeux. »

Le dessin a cet autre avantage sur la couleur, que celle-ci est relative, tandis que la forme est absolue. Les couleurs varient suivant le milieu où elles se trouvent; elles sont modifiées par tout ce qui les environne. Ainsi le rose, à côté d'un rouge violent, paraîtra gris; un ton n'est pas dans l'ombre ce qu'il était à la lumière; telle draperie, qui est bleue le jour, deviendra verte le soir. Il n'en est pas de même de la forme, qui conserve son caractère, quels que soient le lieu et le moment où on la regarde.

Le mot *dessin* a deux significations. Dessiner un objet, c'est le représenter avec des traits, des clairs et des ombres. Dessiner un tableau, un édifice, un groupe, c'est y exprimer sa pensée. Voilà pourquoi nos pères écrivaient *dessein*, et cette orthographe intelligente disait clairement que tout dessin est un projet de l'esprit. Sous ce rapport, il est juste de dire que le dessin et la couleur sont, en peinture, ce que la mélodie et l'harmonie sont en musique, la première étant plutôt l'invention du musicien, la seconde n'étant d'ordinaire que la coloration de ses motifs. Cependant, il est des peintres célèbres qui ont la faculté de composer en couleur, pour ainsi dire, comme il est des musiciens qui pensent en harmonie. Pour eux, le vêtement de l'idée se confond avec l'idée même.

Des écrivains illustres ont propagé sur ces matières bien des erreurs. Le philosophe Diderot a écrit, par exemple : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie. » Mais combien d'œuvres d'art qui, sans couleur, ont cependant beaucoup de vie ! *Le Torse, le Laocoon*, et tant d'autres antiques, sont vivants, bien que d'un seul ton; et qui oserait dire que la vie est plus chaude dans les peintures du Titien que dans les marbres de Phidias, qui furent colorés jadis, il est vrai, mais qui ne le sont plus? Une autre erreur du même philosophe consiste à dire que la couleur est un don plus rare que le dessin, et que la couleur ne s'apprend point. Si nous jetons un coup d'œil sur l'histoire de la peinture, nous y compterons, parmi les maîtres de premier ordre, d'une part, très-peu d'excellents dessinateurs, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël; d'autre part, au moins autant de coloristes excellents, le Corrége, Titien, Paul Véronèse, Rubens, et nous verrons l'école vénitienne enseigner et transmettre, durant des siècles, les prétendus secrets de la couleur. Non, la couleur n'est pas plus rare que le dessin, mais elle joue dans l'art le rôle féminin, le rôle du sentiment; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce. Voilà comment la peinture, qui est le dernier venu des trois arts, en est aussi le plus charmant.

Les formes que le dessin est appelé à reproduire sont toutes engen-

drées par la ligne droite et les lignes courbes. Pythagore, un des plus grands esprits de l'antiquité, regardait la ligne droite comme représentant l'infini, parce qu'elle est toujours semblable à elle-même, et cette pensée a pris une forme admirable dans la bouche de Galilée, lorsqu'il a dit : « La ligne droite est la circonférence d'un cercle infini. » La courbe, au contraire, était regardée par Pythagore comme représentant le fini, parce qu'elle tend à revenir à son commencement. Le mariage bien assorti de ces deux lignes enfante la beauté, comme l'heureuse union de la nature et de l'homme produit l'art. Si nous regardons la scène du monde, nous y voyons la ligne droite apparaître et dominer dans tous les spectacles sublimes : les rayons du soleil et des astres, la majesté des plaines de l'Océan, les confins de l'horizon, les carreaux de la foudre, les rochers à pic, les abîmes. Mais si nous jetons nos regards sur l'homme, nous n'apercevons en lui que des lignes courbes, ondoyantes, harmonieuses; c'est que le sublime, comme nous l'avons dit, appartient à l'univers, et que le beau est le partage de l'humanité.

Mais l'aspect le plus frappant de la ligne droite, c'est qu'elle est un symbole de l'unité, car il n'y a qu'une seule ligne droite, tandis que les lignes courbes sont innombrables, ce qui fait considérer la ligne courbe comme une image de la variété. Maintenant, il en est des couleurs comme des lignes : elles ont leur unité, qui se résout dans le blanc ou dans le noir. En s'affaiblissant à l'extrême, elles vont toutes s'évanouir dans le blanc, qui est l'unité de lumière sans couleur; en prenant leur plus haute intensité, elles vont se perdre toutes dans le noir, qui est l'unité de couleur sans lumière. Entre ces deux pôles se joue le drame merveilleux des harmonies qui nous enchantent. Du sein des ténèbres où elle est endormie et concentrée, la variété sans fin des couleurs se réveille au premier baiser de la lumière et remplit le monde de ses merveilles. En traversant l'atmosphère terrestre, le rayon du soleil s'imprègne des sept couleurs qu'on nomme primitives, et qui sont : le *rouge*, l'*orangé*, le *jaune*, le *vert*, le *bleu*, l'*indigo* et le *violet*; puis, du mélange de ces couleurs primordiales naissent, pour le ravissement de nos yeux, toutes les nuances imaginables. Cette fois la nature, malgré sa disgrâce, reprend la supériorité sur l'art. Si elle a perdu le secret des belles formes, ou si elle ne les montre plus que dispersées, elle a du moins gardé le secret des couleurs, aussi bien dans les ensembles que dans les fragments isolés. Chez elle, l'harmonie des tons ne s'est jamais démentie. C'est elle qui fait naître sous nos pas ces fleurs sans nombre qui revêtent des couleurs si délicates ou si superbes, et qui, suivant la disposition de nos cœurs, nous offrent, en s'élevant au blanc, des nuances gaies, ou en descendant au

noir, des teintes mélancoliques. Ici, éclatent l'écarlate et la pourpre dans le coquelicot, la pivoine et la verveine, le jaune de la jonquille et du bouton d'or, les divers blancs du lis, de la marguerite et de la jacinthe, et ce ton plus doux de la reine des fleurs, qui, dans la carnation humaine, exprime la fleur de la vie. Là, des couleurs plus modestes et, pour ainsi dire, d'un mode mineur, répondent aux tristesses de notre âme : le bleu tendre de la pervenche qui fut si chère à Rousseau, le bleu obscur de la scabieuse et de la violette, et le sombre vert du lierre qui croît sur les ruines et sur les tombeaux.

Mais les spectacles du ciel sont encore plus merveilleux, parce qu'ils composent de vastes ensembles, de sublimes décorations dont le motif varie éternellement, à commencer par les blancheurs de l'aube, pour finir par le noir de la nuit. Chaque jour le soleil renouvelle l'inépuisable écrin des diamants de l'aurore et des pierreries du couchant. Chaque jour il change la mise en scène de sa disparition, soit qu'à l'horizon de l'Océan, il allume des incendies que toutes les vagues de la mer n'éteindraient point, et semble entrer pour son repos dans des palais de feu, soit qu'il se cache tristement derrière ces fantômes de nuages qu'aucune parole ne peut décrire, qu'aucun pinceau ne peut rendre, soit qu'il mette en mouvement ces sauvages concerts de couleurs, qui, aigris par quelques dissonances, ressemblent aux mouvements saccadés de la musique guerrière.

La nature est donc supérieure à l'art dans cette région inférieure qui est le coloris. S'il ne lui arrive plus de faire un animal parfait, un cheval sans défaut, un homme accompli, elle fait encore des chefs-d'œuvre de couleur, et c'est elle qui décore notre univers. Il n'y a sans doute de grands peintres que parmi les hommes; mais la nature est restée le décorateur par excellence.

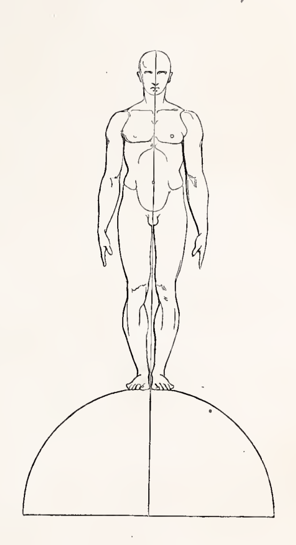
VI

DE LA FIGURE HUMAINE

« L'art, dit Winckelmann, doit commencer, comme la sagesse, par la connaissance de nous-mêmes. » Quel objet plus digne de nos études pourrions-nous choisir dans la nature entière, que l'être en qui sont résumées toutes les créations antérieures, en qui sont fondus tous les con-

trastes et toutes les harmonies, la variété et l'unité, le pair et l'impair, la liberté et la règle, la disparité et la symétrie?

Le corps de l'homme, debout sur le sol, est le prolongement d'un rayon du globe, perpendiculaire à l'horizon. L'axe de son corps, parti du centre de la terre, va rejoindre les cieux. Cette ligne verticale, qui est l'axe, divise le corps de l'homme en deux parties parfaitement symétriques. Passant à égale distance des organes doubles et au milieu



des organes simples, elle montre, dans la largeur, une admirable pondération. Deux yeux reçoivent l'impression de la lumière; deux oreilles perçoivent les sons, deux narines s'ouvrent aux odeurs, et si une membrane unique est affectée aux saveurs, elle est manifestement divisée en deux segments pareils par une ligne médiane. Cette ligne traverse tout le corps sans être partout apparente; mais le trajet en est indiqué, comme l'observe Bichat, par des points de repère évidents, tels que «les rainures de l'extrémité du nez et du milieu des lèvres, la fossette du menton, le nombril, le raphé du périnée, la saillie des apophyses épineuses, l'enfon-

cement moyen de la partie postérieure du cou. » L'homme, enfin, a deux épaules, deux bras et deux mains, deux jambes et deux pieds, c'est-à-dire une vie droite et une vie gauche, l'une pouvant, au besoin, suppléer l'autre. Mais, dans la longueur, il n'en est plus de même. Ici, l'inégalité des divisions vient contraster avec la symétrie bilatérale et en rompre l'uniformité. Les bras sont plus longs que le torse, les jambes sont plus longues que les bras, et le torse domine à son tour les autres membres par son volume et son importance. Mais la similitude reparaît, au sein de l'inégalité, dans la subdivision des membres, car le bras se partage en trois parties inégales, comme la jambe, et le pied se termine par cinq doigts, comme la main. Ainsi le corps humain, offrant l'opposition dans la symétrie et la diversité dans l'équilibre, réalise ce principe de l'antique initiation : « L'harmonie naît de l'analogie des contraires. »

Toutes les expressions harmoniques sont réunies dans la figure de l'homme. « La forme de la tête humaine, dit Bernardin de Saint-Pierre, approche de la sphérique, qui est la forme par excellence. Sur sa partie antérieure est tracé l'ovale du visage, terminé par le triangle du nez, et entouré des parties radiées de la chevelure. La tête est, de plus, supportée par un cou qui a beaucoup moins de diamètre qu'elle, ce qui la détache du corps par une partie concave.

« Cette légère esquisse nous offre d'abord les cinq termes harmoniques de la génération élémentaire des formes. Les cheveux présentent la ligne ; le nez, le triangle ; la tête, la sphère ; le visage, l'ovale ; et le vide au-dessous du menton, la parabole. Le cou, qui, comme une colonne, supporte la tête, offre encore la forme harmonique très-agréable du cylindre, composé du cercle et du quadrilatère.

« Ces formes ne sont pas tracées d'une manière sèche et géométrique, mais elles participent l'une de l'autre, en s'amalgamant mutuellement, comme il convenait aux parties d'un tout. Ainsi, les cheveux ne sont pas droits comme des lignes, mais ils s'harmonisent, par leurs boucles, avec l'ovale du visage. Le triangle du nez n'est ni aigu, ni à angle droit ; mais, par le renflement onduleux des narines, il s'accorde avec la forme en cœur de la bouche, et, s'évidant près du front, il s'unit avec les cavités des yeux. Le sphéroïde de la tête s'amalgame de même avec l'ovale du visage. Il en est ainsi des autres parties, la nature employant, pour les joindre ensemble, les arrondissements du front, des joues, du menton et du cou, c'est-à-dire des portions de la plus belle des expressions harmoniques, qui est la sphère. »

Tout ce qui avait, dans les animaux, le caractère de la nécessité, est devenu beauté dans le corps de l'homme. Le torse, enveloppe protectrice

de la vie organique, présenterait une masse lourde s'il n'était évasé avec élégance, varié de parties osseuses et de parties molles, accidenté par les saillies et les dépressions qu'y forment les clavicules et les omoplates, l'attache des bras, les aisselles, les os impairs du sternum, qui divise la poitrine en deux, et de la colonne vertébrale, qui partage également le dos, les côtes et leurs cartilages, le creux de l'estomac, les deux mamelles pectorales, convexes et arrondies, avec leurs aréoles, les sillons latéraux de l'abdomen, les crêtes iliaques, la concavité des aines, et enfin le nombril, qui est la porte murée de la vie organique, comme les yeux sont les fenêtres ouvertes de la vie animale. Que si la base du corps eût été proportionnée au tronc, elle eût été difforme; si la jambe n'était pas double, elle formerait une base trop étroite, et si chacune des deux jambes n'eût pas été plus mince que le torse, elle eût été embarrassée de son propre poids et n'aurait pu mouvoir le tronc qu'elle doit porter. Mais le jeu de ces combinaisons mécaniques se cache sous le revêtement d'un tissu qui adoucit toutes les formes, assouplit tous les rouages et marie toutes les courbes imaginables.

Quelle étonnante richesse d'articulations, quelle prodigieuse quantité de formes et de caractères dans les extrémités supérieures et inférieures du corps, c'est-à-dire dans le bras, l'avant-bras et la main, dans la cuisse, la jambe et le pied! Et à travers cette diversité, combien d'analogies agréables et de consonnances! Ainsi, le creux des saignées et l'aplatissement de l'avant-bras sont opposés à la saillie des muscles qui recouvrent l'épaule et l'humérus, comme la concavité des cuisses contraste avec le renflement du mollet. De même que l'avant-bras s'amincit près du poignet, de même la jambe s'effile près des malléoles; passant de la rondeur au méplat, ces deux parties du corps sont l'une et l'autre moins larges de face que de profil. Tandis que les genoux se correspondent symétriquement, les chevilles, dans chaque jambe, sont différentes de hauteur et de volume et forment ainsi deux accidents inégaux entre eux, mais également répétés d'une jambe à l'autre. Que dire des pieds et des mains, et de l'innombrable variété de contours, d'aspects, de physionomies que présentent ces membres, suivant qu'ils sont déviés à droite ou à gauche, agités ou en repos, contractés ou abandonnés, fléchis ou étendus! Quel animal pourrait manifester, par l'ensemble de ses mouvements, tout ce que la seule main de l'homme peut exprimer? Par les mains, dit Montaigne, « nous requérons, nous promettons, appelons, congédions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, répétons, craignons, doutons, instruisons, commandons, encourageons, jurons, témoignons, accusons, condamnons,

absolvons, injurions, méprisons, défions, flattons, applaudissons, bénissons, moquons, réconcilions, exaltons, réjouissons, attristons, déconfortons, désespérons, étonnons, examinons, taisons. »

Enfin le corps humain est une machine d'autant plus admirable, que le mécanisme en est évident pour l'esprit, mais voilé au regard. A chaque instant, cette géométrie vivante est dissimulée par le mouvement, rompue par la perspective, masquée par la grâce. La figure humaine est donc une parfaite image de cette *eurythmie* qui, chez les Grecs, signifiait l'ensemble de toutes les mesures, la variété des accords contenue dans l'unité du concert.

Cherchons maintenant à quoi répond cette beauté par excellence, cette merveilleuse eurythmie du corps humain.

L'homme est le seul être créé pour la vie de relations, pour la vie de l'espèce. Au-dessous de lui, l'existence est emprisonnée dans les conditions de l'organisme ou réduite aux mouvements de l'instinct. Considérons une plante : elle vit d'une vie interne et solitaire, d'une sensibilité silencieuse. On la voit naître, croître et périr sur le sol qui en reçut le germe. Elle peut avoir quelque régularité dans ses formes répétées, correspondantes ou alternes, mais elle n'a que des dimensions : elle n'a pas encore de proportions. En effet, la *proportion* est le rapport constant d'une certaine partie avec le tout et avec les autres parties du tout... Que si l'être ainsi ébauché vient à se revêtir d'un appareil d'organes extérieurs, le végétal s'élèvera de la vie organique à la vie animale, à celle qui doit le mettre en communication avec les êtres environnants; il va entrer dans le règne où se prépare l'habitation de l'intelligence; il était vivant : il devient animé.

Dans les animaux se manifestent déjà l'ordre, la proportion et la symétrie; mais comme la plante était une ébauche de la vie, l'animal n'est qu'une ébauche de la beauté. Fixé en certaines régions, borné à une seule industrie, gouverné par l'instinct, il n'a qu'un semblant de liberté et de vouloir. Il établit des relations, mais il n'a, pour communiquer ses désirs ou ses craintes, qu'une voix, un glapissement, un cri. Ayant tout reçu de la nature, leurs vêtements, leurs fourrures, leurs armes et des aliments à leur portée, les animaux n'ont plus rien à conquérir, et le progrès, par cela même, leur est interdit. Ce sont des instruments admirables qui paraissent attendre une volonté supérieure pour la servir. Ils ont la vie extérieure, sans doute, mais non point la vie de l'espèce. Incapables de pénétrer l'essence des choses, ils ne sauraient posséder entièrement le beau, parce qu'ils n'en possèdent point l'idée.

Maintenant, si nous montons au sommet de la création terrestre, nous voyons tout à coup apparaître la raison. Ce qui était animé est devenu intelligent ; ce qui était symétrique est devenu beau. La plante était muette ; l'animal avait une voix, un cri : l'homme seul a le langage et la mélodie. Le végétal était captif, la bête se mouvait dans le cercle fatal de ses instincts : l'homme seul est libre, et il est libre en vertu du principe même qui lui fait comprendre la nécessité. En lui, la vie extérieure de l'animal est devenue collective ; il communique non-seulement avec ses contemporains, mais avec tous les êtres qui furent distribués dans l'étendue des âges ; il vit de la vie universelle de l'espèce, c'est-à-dire de la seule vie qui puisse développer l'être. « L'humanité, dit Pascal, est un homme qui vit toujours et qui apprend sans cesse. »

A l'inverse des animaux, qui ont tout reçu, l'homme a dû se donner toute chose, et par cela même la loi du progrès lui a été imposée. Sa faiblesse l'a conduit à découvrir les éléments de la force ; sa nudité l'a contraint de se créer des vêtements et d'inventer une architecture ; son impuissance, en un mot, l'a forcé à devenir le maître. Aujourd'hui, faute d'avoir des ailes, il s'élève au-dessus des nuages. Une vapeur avait rendu son corps aussi rapide que le vent : un fil rend sa volonté aussi prompte que l'éclair. Tous ces miracles ont été accomplis par l'intelligence, et l'intelligence, encore une fois, n'a pu se développer que par la vie de l'espèce. Cette vie est si essentielle à l'homme, que les organes qui devaient la servir lui ont été donnés doubles. Voilà pourquoi il a deux yeux, deux oreilles, deux bras et deux jambes, deux mains et deux pieds, une vie gauche et une vie droite. Mais cette symétrie, qui lui était commune avec la plupart des animaux, ne suffisait point à sa grandeur. Il fallait que le plus intelligent des êtres en fût aussi le plus beau. Comment l'âme, qui peut transfigurer la laideur, n'achèverait-elle point la beauté?

Qu'il y a loin du plus parfait des animaux à l'homme parfait! La beauté de l'animal est toute de convenance. Elle tient à l'évidente destination de ses membres pour la fonction particulière qui lui est départie. Un lévrier, un cerf, une gazelle offrent si bien le caractère de l'agilité, que, même quand ils sont immobiles, on les voit courir. Un tigre nous paraît beau parce qu'il est une définition vivante de la cruauté. La souplesse de ses membres, le velouté de son regard, sa tête aplatie qui se développe en mâchoires, composent une image expressive et saisissante de la volupté dans le carnage. Mais, on le voit, ce sont là des beautés de *caractère*, et les animaux, à vrai dire, n'en sauraient avoir d'autre. Le lion est majestueux, mais sa tête est d'une grosseur démesurée ; le taureau est fier, mais il a les jambes trop grêles ; l'éléphant est imposant, mais ce n'est qu'une

masse à peine dégrossie, un souvenir du chaos qui précéda l'arrivée de l'homme sur la terre; le cerf est élégant, mais entre son bois et ses jambes il y a une disproportion choquante, et lui-même il en fut choqué, au dire du fabuliste, lorsqu'il *se mirait autrefois dans le cristal d'une fontaine*. Le lévrier est un modèle de sveltesse, mais sa tête n'est, pour ainsi dire, qu'un nez. L'aigle, quand il plane au haut des airs, prêt à fondre sur sa proie, est un symbole étonnant de rapacité, de violence et d'audace; mais c'est encore par le caractère qu'il est beau, et par ce regard auquel nous avons prêté quelque chose d'humain. Il y a de la grâce dans les ondulations du serpent, mais son corps sans nageoires, sans pieds ni ailes, est un corps informe... Entre tous, le cheval est beau, malgré la longueur de son cou, mais il est beau surtout lorsqu'il porte son maître et paraît, comme dit Racine, *se conformer à sa pensée*; lorsque, repliant son encolure, l'œil étincelant, les naseaux pleins de feu, il semble frémir au sentiment d'une beauté supérieure, celle du cavalier... Comment, d'ailleurs, comparer l'homme avec les animaux, sans s'apercevoir que les plus beaux d'entre eux n'offrent à l'œil qu'un vêtement, et que leurs formes offusquées par des poils, couvertes de plumes ou cachées sous des écailles, ne sauraient avoir la finesse de la forme humaine, toujours sensible sous une peau unie, élastique et délicate ?

Mais l'étude de l'homme va nous conduire à d'autres observations :

A mesure que la création s'élève, elle diminue l'importance de la couleur pour s'attacher de préférence au dessin. En descendant l'échelle des êtres, nous voyons la nature faire resplendir de plus en plus les tons de sa palette. C'est, en effet, dans les corps inorganiques, dans les pierres précieuses et dans les métaux que se trouvent tous les trésors du coloris le plus exalté. Viennent ensuite les colorations du règne végétal, déjà moins éclatantes et moins riches, mais ravissantes par la fraîcheur, par la finesse des transitions et l'harmonie. Parmi les animaux, ce sont les moins développés qui sont les plus beaux de couleur. Sur les écailles des poissons, sur les élytres du scarabée étincellent l'or, l'argent et la nacre, les tons de l'émeraude, du saphir, du rubis et de l'azur.

Les oiseaux présentent encore des teintes splendides, mais il est à remarquer que les plus intelligents d'entre eux sont les moins colorés. Quelle distance entre l'éblouissante parure du paon,

> Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies,

et le modeste duvet de l'oiseau qui semble préluder à la mélodie humaine,

quand il ébauche des accents de poésie dans le silence de la nuit ! Et maintenant, quelle immense dégradation de couleurs entre les oiseaux et les mammifères, entre le magnifique plumage du faisan de la Chine ou des aras, et le pelage presque monotone du chien ou la robe presque uniforme du cheval ! Ainsi, à mesure que le principe de vie grandit et se développe, la couleur s'atténue, s'apaise, se simplifie; le dessin, au contraire, se développe et se perfectionne. Enfin quand l'homme arrive, et avec lui l'intelligence, c'est le dessin qui triomphe, et la couleur, qui était passée de la violence à l'harmonie, passe de l'harmonie à l'unité, ou du moins tend à se fondre dans l'unité. La chevelure, les sourcils, les cils de la paupière et la barbe, étant plutôt des effets de clair-obscur que des oppositions de couleur, il est évident que le corps humain est l'œuvre d'un dessinateur suprême, et non celle d'un coloriste. Voilà pourquoi certains peintres le représentent comme une figure monochrome, c'est-à-dire d'un seul ton.

L'homme, avons-nous dit, est un résumé de toutes les créations antérieures. La science moderne nous enseigne que l'embryon humain passe, dans le cours de son développement, par la forme des animaux inférieurs. C'est là ce qui explique les ressemblances animales de certains visages. Quand le principe humain n'a pas suffisamment primé tous les autres en les effaçant, l'image des races inférieures reparaît plus ou moins sensible, et nous retrouvons alors dans nos semblables, tantôt la tête du lion, tantôt la physionomie du renard, tantôt l'expression du tigre ou le caractère du vautour. Mais ces accidents individuels n'empêchent pas que l'humanité ne domine absolument toutes les races, et que l'homme ne soit l'intelligent abrégé du monde, dont il réunit tous les traits. Son squelette est l'image de ces rochers qui sont les ossements de la terre. Sa charpente osseuse est reliée par des nerfs, qui sont soumis à l'action de l'électricité comme les métaux ; elle est revêtue de muscles qui, par leurs saillies et leurs dépressions, rappellent les montagnes et les vallées, et tout son corps est arrosé par des ruisseaux de pourpre qui transpirent à travers la peau, comme les fleuves transpirent à travers la surface du globe. Enfin, la chevelure qui ombrage l'organe de sa pensée est, suivant l'expression poétique de Herder, un emblème des bois sacrés où l'on célébrait jadis les mystères. L'homme, considéré dans sa vie organique, est donc un abrégé de l'univers. Il renferme dans ses entrailles toute la nature, mais cachée sous un appareil de beauté, c'est-à-dire enveloppée des organes de cette vie animale, qui, chez lui, signifie proprement la vie de l'âme, *animus*. A l'intérieur, le corps humain est diapré, comme la nature, de mille couleurs, ainsi que l'annoncent déjà le vermillon de ses lèvres,

l'ivoire de ses dents, les tons bleu, brun, jaune et orangé de sa prunelle ; mais au dehors, sa peau ne présente guère qu'une teinte, dont les nuances sont si fines que, même aux yeux d'un Titien ou d'un Corrége, elles se perdent à distance dans une chaude et lumineuse unité, dans un riche camaïeu.

Et cependant, si la beauté et le dessin sont l'apanage de l'intelligence, comme le sublime et la couleur sont le lot de la nature, pourquoi la beauté est-elle si rare, pourquoi sommes-nous affligés du spectacle de tant de laideurs? Pourquoi? Parce que *l'éternel géomètre*, comme l'appelle Platon, a mis la perfection dans l'espèce, qui est impérissable, et non dans l'individu, qui va périr. Cet Adam parfaitement heureux et parfaitement beau qui, la veille de la naissance d'Ève, s'endormit sous les ombrages du paradis terrestre, c'est le symbole de l'exemplaire primitif, tel qu'il sortit des mains de Dieu, qui l'avait créé à son image. La tradition d'une calamité mystérieuse qui fit perdre à l'homme sa félicité originelle et sa beauté signifie sans doute que l'exemplaire a été perdu, ou du moins qu'il a été voilé à nos regards. Il l'a été pour que l'homme eût à poursuivre sa vie dans les tourments d'une insatiable curiosité; il l'a été pour que la nature, en l'absence du divin modèle, de l'*unité* divine, pût librement enfanter la *variété* infinie des individus, qui doit réaliser l'espèce humaine sous des faces innombrables. Si l'homme eût, dès l'origine, possédé le triple empire qu'il doit acquérir par degrés : le vrai, le bien et le beau, son existence eût été sans but; elle eût commencé par où elle doit finir. L'humanité, n'ayant plus rien à désirer, rien à conquérir, se serait anéantie dans l'immobilité, ou peut-être, tournant contre elle-même tant de facultés sans emploi, tant de puissance inutile, elle se serait étouffée dans son berceau.

Le modèle primitif demeurant caché, l'art a pour mission de le découvrir au moyen de l'image intérieure, faible et obscurcie, qui en est restée dans l'âme humaine. Car si la beauté a disparu, çà et là pourtant on en voit briller quelques rayons au milieu des ombres, et chacun de nous en contient un vague idéal ; chacun porte en lui comme un confus souvenir de l'avoir vue jadis, et comme un espoir lointain de la retrouver un jour. Cette réminiscence, qui est un pressentiment, est toujours présente au fond de notre âme; elle explique comment toutes les difformités qui frappent nos yeux nous rappellent un type secret de perfection. Toute laideur nous fait souvenir de la beauté.

Telle que nous la voyons, cependant, avec ses déviations individuelles,

la figure humaine est encore la source de nos plus belles connaissances et le point de départ des plus fécondes observations. Réduite à de simples lignes, la tête de l'homme, par exemple, a déjà tant d'expression, qu'elle semble donner à ces lignes une valeur de sentiment, qui elle-même pourra déterminer des systèmes entiers d'architecture et les grandes variétés de la physionomie morale des choses.

L'homme est le seul des animaux à qui l'attitude parfaitement verticale soit naturelle ; lui seul a une base assez large et assez solide pour ce mode de station. Le corps de l'homme, avons-nous dit, est le prolongement d'un rayon du globe perpendiculaire à l'horizon. Maintenant, par rapport à ce rayon vertical, qui est l'axe du corps humain, il y a trois autres directions de lignes ou de plans, une horizontale et deux obliques.

La direction horizontale est invariable ; les lignes obliques, au contraire, se modifient selon leur plus ou moins d'obliquité ; mais, en un sens général, il n'y a que deux obliques : celle qui s'élève et celle qui s'abaisse.

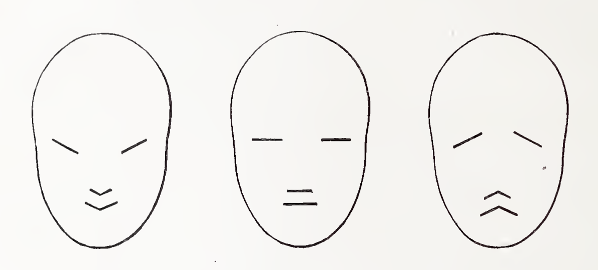
Ces trois grandes lignes, l'horizontale et les deux obliques, en dehors de leur valeur mathématique, ont une signification morale, c'est-à-dire qu'elles ont un rapport secret avec le sentiment. La verticale, qui divise exactement le corps de l'homme en deux parties, divise également sa tête en deux. De chaque côté de l'axe sont placés symétriquement les organes doubles, les yeux, les narines, les oreilles et les deux coins de la bouche, puisque la bouche est un organe à la fois simple et double.

Dans la tête humaine au repos, c'est-à-dire dans sa position normale, les organes doubles sont disposés sur une même ligne, horizontalement. Mais il est dans leur disposition deux grandes variétés correspondant aux deux obliques, que nous appellerons, pour la clarté du discours, expansives et convergentes. Ainsi, les organes doubles peuvent être placés obliquement, au-dessus ou au-dessous de la ligne horizontale. La face humaine se présente donc sous trois aspects, selon que ces organes suivent la direction horizontale, expansive ou convergente.

La simple inspection des trois figures dessinées à la page qui suit éveille immédiatement trois idées différentes. L'image du centre, dont les lignes sont *horizontales*, caractérise le calme ; celle de gauche, dont les lignes sont *expansives*, exprime un sentiment de gaîté ; celle de droite, dont les lignes sont *convergentes*, répond à un sentiment de tristesse.

A ces trois images se rattachent encore d'autres idées : à la première, les idées d'équilibre, de durée et de sagesse ; à la seconde, les idées d'expansion, d'inconstance et de volupté ; à la troisième, les idées de médi-

tation, de recueillement et d'orgueil. Que si, au lieu de ces lignes arides et déjà si expressives, nous dessinions trois figures, nous aurions des symboles vivants de trois états caractéristiques de l'âme humaine : la sagesse, la volupté, l'orgueil. Ces trois sentiments étaient exprimés dans la religion antique par les trois déesses qui se disputèrent le prix de la beauté : *Minerve*, *Vénus* et *Junon*.



Ces observations sur l'horizontalité ou l'obliquité des lignes de la face ont été faites par un écrivain original et profond, Humbert de Superville (*Signes inconditionnels de l'art*); elles auront leur application dans le cours de cet ouvrage. Mais celles que fournit l'ensemble du corps, ce qu'on nomme la figure humaine, sont innombrables. En elle, nous retrouverons le code de toutes les proportions, le répertoire de toutes les mesures, l'exemple et la loi de tous les mouvements, le tracé de toutes les courbes, le prototype de tous les arts du dessin. L'architecte y découvre, par analogie, les principes de son art. Pour lui, le corps humain est l'emblème d'un édifice qui a une façade et deux côtés; qui est symétrique au dehors, mais non pas au dedans; qui, étant plus haut que large, a un sens déterminé, et qui présente au sommet de son frontispice les parties les plus nobles, les plus belles et les plus ornées, c'est-à-dire les yeux qui révèlent l'âme, les narines qui annoncent la vie, et la bouche, qui n'est pas le moins noble des organes, puisqu'elle est non-seulement l'orifice des aliments du corps, mais l'instrument de la parole, qui est l'aliment de la pensée. Pour le sculpteur, le corps humain est le principal objet de ses imitations, le motif le plus élevé de ses études, et le seul moyen par lequel il puisse exprimer fortement des pensées, des sentiments ou des caractères. Dans la peinture, qui est l'art universel, c'est la figure humaine qui joue encore le premier rôle; c'est elle qui

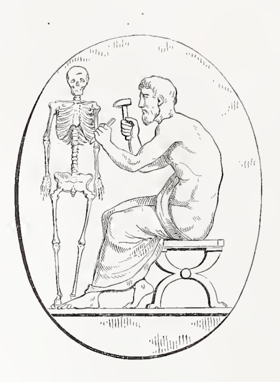
remplit de son image les représentations les plus hautes, les décorations les plus illustres, les drames de l'histoire et ceux de la vie. Enfin, si le mécanicien et le géomètre n'ont eu qu'à étudier le corps humain pour y trouver, l'un ses plus merveilleuses machines, l'autre toutes les figures de la géométrie, le triangle, le cercle, l'ovale, le trapèze, la sphère, le cône renversé, le cylindre, à son tour la céramique emprunte, des contours humains, la grâce de ses courbes. La ligne qui dessine les hanches d'une femme et finit à ses genoux fournit la forme du plus charmant des vases, le vase canopien.

L'antiquité, avec cette grâce naïve et forte qu'on ne retrouvera plus, a exprimé ces pensées sur la suprématie de l'homme dans un conte indien dont voici la substance :

« Il y avait une fois un jeune taureau qui, étant d'une beauté rare, faisait l'admiration de ses parents. Son père, au moment de mourir, lui dit : Tu peux parcourir le monde et te montrer partout; tu ne trouveras pas un animal qui soit plus beau que toi; mais tu en trouveras un beaucoup plus puissant : il s'appelle le roi des animaux. — Son père mort, le jeune taureau se mit en route, et, après deux jours de marche, il rencontra, au détour d'une forêt, un éléphant. Voilà sans doute l'animal dont mon père m'a parlé, se dit-il, et, s'avançant vers lui, il le salua avec respect, l'appelant le roi des animaux. — C'est une erreur, répondit l'éléphant, je ne suis pas le roi des animaux; mais, si tu veux cheminer quelque temps avec moi, je m'engage à te le faire voir... Tous les deux ils voyagèrent un jour entier, et, arrivés en un lieu désert, ils virent sortir d'une caverne un lion. — Celui-là, dit l'éléphant, est le roi des animaux... Le jeune taureau, pénétré d'admiration, s'avança humblement et présenta au lion ses hommages. — Vous vous trompez, dit le lion, ce n'est pas moi qui suis le roi des animaux; mais, s'il vous plaît de me suivre, je vous le montrerai dans peu... Le taureau et l'éléphant suivirent le lion, qui, leur ayant fait traverser un bois, s'arrêta tout à coup à la vue d'un pâtre endormi qu'on apercevait au travers du feuillage. — Voilà le roi des animaux, dit le lion. — Celui-là? reprit le taureau. — Silence! fit le lion; prends garde de le réveiller, car, je te le dis et tu peux m'en croire, celui-là est notre maître : c'est lui qui est le roi des animaux. »

VII

DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN



Il existe une pierre gravée antique où l'on voit Prométhée modelant un squelette. Dans une autre pierre, le sculpteur est représenté mesurant sa statue, et, dans une autre encore, pesant les membres du corps humain. Ce sont là des témoignages irrécusables du profond respect des anciens pour les proportions et de la connaissance qu'ils en avaient. Avant de ravir le feu du ciel, Prométhée songeait à établir la charpente osseuse de l'homme, à mesurer tous ses membres, à les balancer selon les lois de la symétrie et de l'équilibre.

Le mot *symétrie* ne signifiait point chez les Grecs ce qu'il signifie dans notre langue, une exacte similitude entre les parties droites et les parties gauches; il signifiait la condition d'un corps dont tous les membres ont une mesure commune (σὺν μέτρον). En d'autres termes, les Grecs appelaient symétrie ce que nous appelons *proportion*, c'est-à-dire le rapport constant des membres entre eux et de chaque membre avec le corps entier, de telle sorte qu'étant connue la mesure d'une seule partie, on puisse en induire à la fois la mesure des autres parties et celle du tout.

Plutarque raconte (dans un Traité cité par Aulu-Gelle et qui s'est

perdu) comment Pythagore fut conduit par la connaissance de la symétrie à déterminer la taille d'Hercule. En instituant les Jeux Olympiques, Hercule s'était servi de son pied pour mesurer le stade, et il en avait fixé la longueur à six cents pieds. Mais d'autres stades, établis en Grèce par la suite, ayant le même nombre de pieds sans avoir cependant la même longueur, Pythagore en conclut qu'entre le pied d'Hercule et celui des autres hommes il devait y avoir la même différence qu'entre le stade d'Olympie et les autres stades de la Grèce. Connaissant donc, par la règle de trois, la dimension du pied d'Hercule, Pythagore détermina la taille du héros d'après les proportions du corps humain. Initié par les prêtres égyptiens à la plus haute science, Pythagore connaissait la clef de ces proportions, c'est-à-dire la mesure commune à tous les membres. Or, si cette unité de mesure avait été le pied de l'homme, rien de plus facile que de préciser la taille d'Hercule d'après la grandeur de son pied, et Plutarque n'aurait point cité comme ingénieux un calcul que tout écolier aurait pu faire aussi bien que Pythagore. Quelle était donc la clef des proportions dans les temps antiques? Quel était, sur ce point, le secret des Égyptiens et celui des Grecs? C'est le problème que nous avons cherché à résoudre.

« Les Égyptiens, dit Diodore de Sicile, réclament comme leurs disciples les plus anciens sculpteurs grecs, surtout Téléclès et Théodore, tous deux fils de Rhæcus, qui exécutèrent pour les habitants de Samos la statue de l'Apollon pythien. La moitié de cette statue, disent-ils, fut faite à Samos par Téléclès, et l'autre moitié fut sculptée à Éphèse par Théodore, et ces deux parties s'ajustèrent si bien ensemble que la statue entière semblait être l'œuvre d'un seul artiste. Après avoir disposé et taillé leur pierre, les Égyptiens exécutent leur ouvrage de manière que toutes les parties s'adaptent les unes aux autres dans les moindres détails. C'est pourquoi ils divisent le corps humain en vingt et une parties et un quart, et ils règlent là-dessus toute la symétrie de l'œuvre. »

Au premier abord, il est clair que Diodore de Sicile n'a pas bien su ce dont il parlait, et qu'il a dû se tromper quand il a dit que les sculpteurs égyptiens divisaient le corps humain en vingt et une parties *et un quart!* La seule présence d'une fraction dans un pareil calcul annonce une erreur. Un corps proportionné, encore une fois, est celui dans lequel un membre est le diviseur commun de tous les autres. Or, là où tous les nombres ont un diviseur, il n'y a point de fraction. C'est donc ici une première faute de Diodore. Ensuite, il n'est pas possible que les Égyptiens aient divisé la hauteur du corps humain en vingt et une parties, car en expérimentant cette manière de mesurer, on ne rencontre pas justement les points de section marqués par la nature elle-même. En d'autres termes,

l'ouverture de compas égale à la vingt et unième partie tombe presque toujours en deçà ou au delà des articulations, au-dessus ou au-dessous des principales lignes tracées par le divin géomètre. Aussi la prétendue division par vingt et un n'a-t-elle été suivie dans aucune école, quoique les livres de Diodore fussent bien connus.

Déjà, du reste, au temps de Vitruve, contemporain de Diodore, les règles antiques étaient oubliées, puisque les mesures que propose cet architecte sont inexactes.

« Le corps humain, dit-il dans son troisième livre, a naturellement et ordinairement cette proportion que le visage, qui comprend l'espace qu'il y a du menton jusqu'au haut du front, où est la racine des cheveux, en est la dixième partie. La même longueur est depuis le pli du poignet jusqu'à l'extrémité du doigt qui est au milieu de la main. Toute la tête, qui comprend ce qui est depuis le menton jusqu'au sommet, est la huitième partie du corps entier; la même mesure est depuis l'extrémité inférieure du col par derrière. Il y a, depuis le haut de la poitrine jusqu'à la racine des cheveux, une sixième partie, et jusqu'au sommet une quatrième. La troisième partie du visage est depuis le bas du menton jusqu'au-dessous du nez; il y en a autant depuis le dessous du nez jusqu'aux sourcils, et autant encore de là jusqu'à la racine des cheveux qui termine le front. Le pied a la sixième partie de la hauteur de tout le corps, le coude la quatrième, de même que la poitrine. Les autres parties ont chacune leurs mesures et proportions sur lesquelles les excellents peintres et sculpteurs de l'antiquité, que l'on estime tant, se sont toujours réglés.

« Le centre du corps est naturellement au nombril, car, si à un homme couché et qui a les mains et les pieds étendus on met une branche du compas au nombril et que l'on décrive un cercle, la circonférence touchera l'extrémité des doigts des mains et des pieds. Et comme le corps ainsi étendu a rapport avec un cercle, on trouvera qu'il a de même rapport avec un carré, car, si on prend la distance qu'il y a de l'extrémité des pieds à celle de la tête, et qu'on la rapporte à celle des mains étendues, on trouvera que la largeur et la longueur sont pareilles, comme elles sont en un carré fait à l'équerre. »

Les mesures que donne ici Vitruve ne sont point exactes. La tête n'est point ordinairement et naturellement la huitième partie du corps; elle est, dans ce cas, trop petite et ne convient qu'à des athlètes. Le pied n'est pas non plus la sixième partie, car cette mesure ne se vérifie ni sur la nature ni sur les plus belles antiques, telles que l'*Achille*, le *Discobole*, le *Faune à l'enfant*. Après de longues recherches (consignées dans son *Polyclète*), le professeur Schadow, de Dusseldorf, a établi que les hommes

bien faits ont le pied dans la proportion de 10 à 66, et non dans la proportion de 10 à 60, qui serait celle de Vitruve. L'erreur de l'architecte romain est donc d'un dixième qui, répété six fois, conduit à une erreur totale de six dixièmes ou trois cinquièmes, de sorte que pour un homme dont le pied serait de 25 centimètres, on se tromperait de 15 centimètres, puisqu'on lui donnerait, d'après Vitruve, 150 centimètres de hauteur au lieu de 165. Les observations de ce célèbre écrivain touchant la poitrine ne sont pas plus justes, car, suivant la remarque de Perrault, si la poitrine est prise depuis les clavicules jusqu'au cartilage xiphoïde, vulgairement appelé creux de l'estomac, elle n'a tout au plus qu'une septième partie, et si on la prend d'une extrémité des côtes à l'autre, elle n'en a qu'une cinquième. Quant au cercle et au carré dans lesquels on peut inscrire le corps humain, la mesure de Vitruve est exacte, à la condition que les jambes s'écarteront, dans le cercle, de manière à former un triangle équilatéral, et que les bras se lèveront à la hauteur du sommet de la tête, ainsi qu'on le voit dans la figure ici gravée d'après un dessin de Léonard de Vinci, représentant un homme dont les pieds et les mains touchent à la fois aux côtés d'un carré et à la circonférence d'un cercle.

Léonard de Vinci, qui s'est occupé des proportions, a suivi les règles de Vitruve, et après lui, presque tous les auteurs s'y sont rattachés, Jean Cousin, Geoffroy Tory, Juan de Arphe[1], Paolo Pino, Armenini, de Piles, Stella, Testelin, Jacques de Wit, Salvage... mais si tous ont adopté la proportion de dix faces, quelques-uns, donnant à la tête quatre longueurs de nez, n'ont mesuré dans le corps humain que sept têtes et demie, ce qui fait bien trente longueurs de nez, et cette proportion est restée classique, c'est-à-dire que le nez, considéré comme le tiers du visage, étant devenu l'unité de mesure, les proportions se règlent ainsi, dans les écoles où on en parle :

On divise la face en trois parties : la première contient le front, la seconde le nez, la troisième la bouche et le menton. Le visage a de la sorte trois longueurs de nez. Le corps humain ayant dix faces ou trente longueurs de nez, on répartit ces longueurs comme il suit :

Depuis le sommet du crâne jusqu'à la naissance des cheveux, un tiers

1. Juan de Arphe y Villafane était un sculpteur et un orfévre du premier ordre. Il florissait au XVIe siècle, et on l'appelait à juste titre le Benvenuto Cellini de l'Espagne. Dans son livre intitulé *Varia Comensuracion*, qui est d'une rareté extrême et qui est à peu près inconnu en France, Juan de Arphe adopte les mesures de Vitruve et il les modifie légèrement en donnant au corps 31 longueurs de nez, au lieu de 30, ce qui fait 7 têtes trois quarts, mais il les applique à l'architecture et à l'orfévrerie.

de face ou un nez; depuis la naissance des cheveux jusqu'à l'extrémité du menton, trois nez ou une face;

Depuis le menton jusqu'à la fossette du cou, entre les clavicules, deux tiers de face ou deux nez;

De la fossette du cou au bas des pectoraux, une face; des pectoraux au nombril, une face; du nombril au pénil, une face; du pénil au-dessus du genou, deux faces;

Le genou contient une demi-face; du bas du genou au cou-de-pied, deux faces; du cou-de-pied au sol, une demi-face.

Total, dix faces ou trente longueurs de nez.

Dans cette manière de mesurer, la tête ayant quatre longueurs de nez, le corps entier n'a en longueur que sept têtes et demie, qui est la proportion la plus naturelle et aussi la plus rapprochée de l'antique.

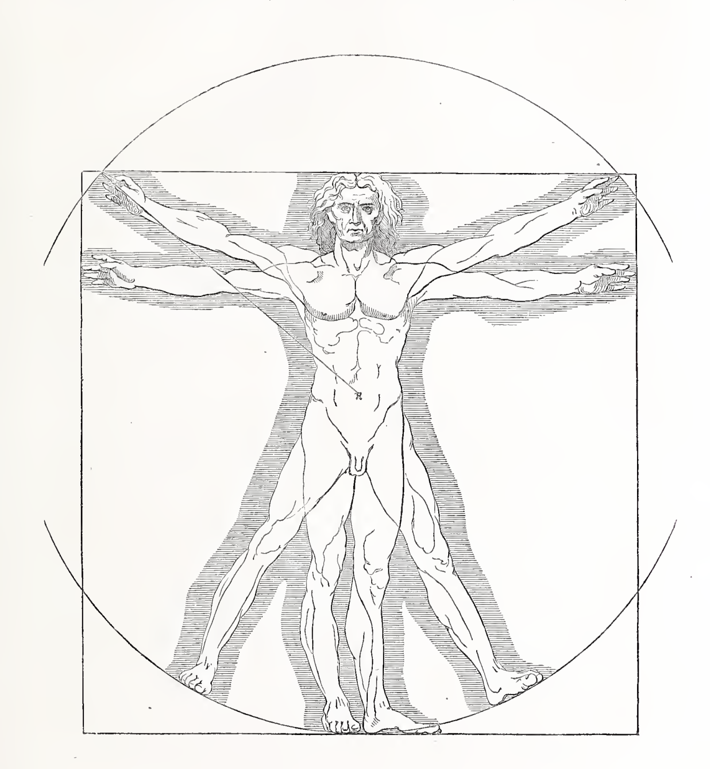
L'homme étendant les bras est, de l'extrémité de la main droite à l'extrémité de la main gauche, aussi large qu'il est long, comme on vient de le voir.

La plus grande largeur des épaules est le quart de toute la figure, et la plus grande largeur des hanches est le cinquième.

Il y a une différence sensible entre les proportions de la femme et celles de l'homme. La taille moyenne de la femme est plus petite d'un vingt-deuxième, c'est-à-dire que l'homme ayant 176 centimètres, par exemple, la femme n'en aura que 168. Son visage est plus court d'un dixième, et comme l'espace entre les yeux reste le même, l'ovale de la femme est plus rond que celui de l'homme. Chez elle, les côtes sont plus étroites d'un onzième, et les épaules d'un trentième; les bouts des seins étant ainsi moins écartés, forment, avec la fossette du cou, un triangle équilatéral. La moitié de la figure, au lieu d'être à l'os pubis, est au pli du bas-ventre, d'où il résulte que les jambes sont plus courtes relativement au torse. Le bassin est plus large d'un trente-cinquième environ. Mais la main de la femme est, toute proportion gardée, plus grande que celle de l'homme, d'un neuvième ou à peu près.

Quant à l'enfant, voici ses mesures d'après Jean Cousin. A l'âge de trois ans, il arrive à la moitié de toute sa croissance, et à cet âge toute sa hauteur est de six têtes. L'enfant plus jeune et qui n'a que cinq longueurs de tête arrive à la moitié de la cuisse de son père, et l'enfant de six mois ne va que jusqu'à ses genoux. Des cinq longueurs de tête mesurées par Jean Cousin, il s'en trouve trois dans la tête et le buste, et deux dans la hauteur des jambes. Le corps de l'enfant, dit cet artiste, est gros d'une grandeur de tête; son pied est long comme l'espace du commencement du front jusqu'à la bouche, et la grosseur de son genou est égale

à la distance de l'œil au menton. Suë (dans sa *Physiognomonie des corps vivants*) place au nombril la moitié du corps de l'enfant, qui se divise en quatre parties égales : la première, du sommet de la tête au bas du cou; la seconde, du bas du cou au nombril; la troisième, du



nombril au-dessus du genou; la quatrième, de ce point à la plante des pieds.

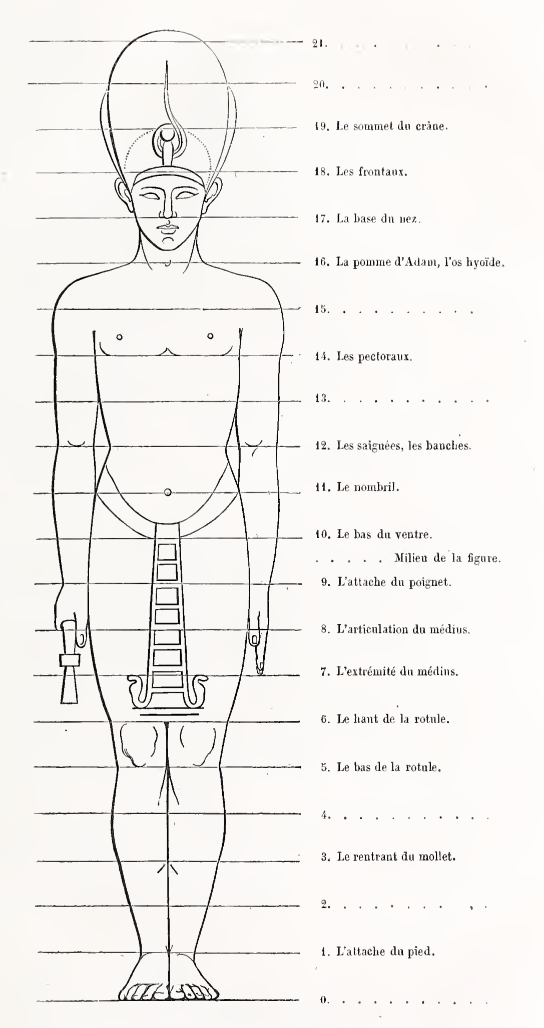
Ce sont là les règles des proportions du corps humain, telles qu'on les enseigne dans les livres, depuis la Renaissance, qui n'a guère fait que reprendre et détailler les mesures de Vitruve.

Mais les méthodes de Vitruve étant vicieuses, il importait d'en chercher de nouvelles, ou plutôt de retrouver les anciennes, celles que Diodore avait mal connues, puisqu'il était démontré par les plus belles statues que les sculpteurs antiques n'avaient point suivi les proportions qu'enseigne Vitruve. Tel a été l'objet de nos longues et laborieuses recherches.

D'une part, si la face commence à la racine des cheveux et se termine à l'extrémité du menton, sa longueur est par cela même variable, puisque le front est plus bas dans la jeunesse que dans l'âge mûr, et qu'il finit, dans la vieillesse, par se confondre avec la partie postérieure du crâne. D'autre part, le nez, étant composé d'os et de cartilages, ne saurait être une mesure bien précise, puisqu'il est susceptible de s'allonger ou de se rétrécir, et que d'ailleurs la racine n'en est point nettement indiquée. Il fallait donc choisir, pour mesurer la figure humaine, une autre unité que le tiers du visage, aussi incertain dans sa longueur que le visage lui-même.

Les anatomistes, et notamment Chrysostome Martinez (dans le texte de ses belles planches anatomiques), nous apprennent que, de tous les os de l'homme, ceux de la main sont les seuls qui croissent toujours dans la même proportion, de sorte que, depuis l'enfance jusqu'à la virilité, la main garde constamment le même rapport de longueur avec l'ensemble du corps. Cette observation a été pour nous un trait de lumière. Si les os de la main conservaient avec le corps une relation invariable, il était à présumer que les prêtres de l'antique Égypte, qui connaissaient si profondément les lois de la nature, avaient choisi leur unité de mesure dans la main. Et cela était d'autant plus vraisemblable que la main, regardée de tout temps comme l'image du caractère moral, comme l'interprète immédiat de l'âme, avait une importance philosophique dans la science mystérieuse d'Hermès. Cependant, la main étant trop grande pour servir de diviseur à tous les membres, on pouvait croire que l'un des cinq doigts était l'unité de mesure, et, dans ce cas, c'était le médius qui avait dû être choisi, parce que le médius était, pour les initiés au symbolisme antique, le doigt de la destinée, comme il est pour les chiromanciens, originaires de l'Égypte, le doigt de Saturne.

Ce pressentiment nous guidait lorsqu'on nous a montré, sur notre demande, dans les vitraux du musée égyptien, au Louvre, des bustes de rois et de reines, sur lesquels sont tracés, en hauteur et en largeur, des divisions qui se coupent à angles droits et forment des carrés. Ces lignes, jusqu'à présent inexpliquées, étaient considérées par les uns comme représentant le *canon* égyptien, c'est-à-dire la règle même des propor-



LE CANON ÉGYPTIEN DES PROPORTIONS DE L'HOMME

tions, par les autres tout simplement comme une *mise au carreau*. La mise au carreau est le procédé dont les artistes se servent le plus souvent pour répéter en petit une grande figure, ou pour répéter en grand un petit modèle. Ayant divisé l'original par des lignes transversales et perpendiculaires qui dessinent un treillis régulier, on trace des lignes semblables sur la surface qui doit contenir la copie, de manière à y former des carreaux linéaires plus petits ou plus grands, suivant que l'on veut réduire ou augmenter les proportions du modèle. Cette méthode avait été sans doute connue des Égyptiens; mais les treillis gravés sur les bustes qu'on voit au Louvre étaient-ils simplement les témoins d'une mise au carreau? L'intuition nous faisait entrevoir une explication tout autre, lorsqu'en comparant les divers bustes nous avons été frappé de la différence des carreaux qui, à vue d'œil, paraissaient proportionnels à la grandeur des bustes. Prenant alors au compas le côté d'un des carrés, nous avons constaté que l'ouverture du compas, reportée sur le visage, y mesurait la même longueur que le médius mesure sur la nature vivante. Ce qui n'était qu'une intuition commençait donc à se vérifier, à moins que cette vérification ne fût qu'une coïncidence, car il ne fallait point se hâter de voir une preuve là où il n'y avait peut-être qu'une combinaison du hasard. Cependant, sur l'indication des conservateurs du musée égyptien, nous avons consulté l'ouvrage publié en 1852, à Leipzig, par M. Lepsius, et intitulé : *Choix de Monuments funéraires,* où sont dessinées nombre de figures que n'accompagne malheureusement aucun texte, et grande a été notre surprise, lorsque nous avons rencontré parmi ces figures, d'une élégance imposante, l'expression figurative du canon égyptien. Le personnage dont le corps est ainsi divisé en dix-neuf parties tient une clef de la main droite, et il laisse tomber le long de sa cuisse sa main gauche étendue. Mais, tandis que la huitième division, à partir du sol, est justement à la hauteur de la main droite fermée, la septième touche précisément l'extrémité de la main droite ouverte, c'est-à-dire le bout du médius.

Cette figure était donc la solution parlante du problème; elle paraissait dessinée tout exprès pour indiquer à la fois les proportions du corps humain et l'unité de mesure, les divisions et le diviseur. Et l'unité n'est point ici d'une dimension variable et inexacte comme le nez; c'est un doigt qui, étant composé entièrement d'os, est d'une longueur précise et invariable. Mais comment mesurer le médius? La figure répond d'elle-même à cette question. Lorsque la main se plie ou se ferme, le médius s'allonge sensiblement; il diminue environ d'un cinquième lorsque la main s'ouvre. L'unité de mesure est donc égale au médius droit de la

main étendue, et le médius se mesure naturellement à partir de sa première articulation (qu'il ne faut pas confondre avec la saillie du métacarpe). Maintenant, au seul aspect de la figure régulatrice, on s'explique aisément l'erreur commise par Diodore. Il l'a crue divisée en vingt et une parties et un quart, parce qu'il n'a pas fait abstraction de la coiffure qui, en effet, dépasse justement d'un quart la vingt et unième division. C'est, sans doute, une inadvertance de Diodore. Toujours est-il que l'erreur de cet écrivain a privé les artistes de l'enseignement le plus précieux que l'histoire pût leur transmettre.

En effet, de quelle importance n'est pas, dans les arts, la découverte de cette mesure, si vénérable par son antiquité, si admirable par sa justesse! Ce qui reparaît ici, après plus de deux mille ans, ce n'est rien moins que le célèbre *canon* de Polyclète, tant vanté par les écrivains antiques, et dont la tradition était déjà perdue du temps de Vitruve. Perfectionnant le système tracé par un autre sculpteur fameux, Pythagore de Rhégium, Polyclète avait composé un traité sur les proportions du corps humain, et pour joindre l'exemple au précepte, il avait traduit en marbre ses propres leçons. La statue qu'il modela pour expliquer son écrit, et qui fit l'admiration de toute la Grèce, représentait un garde du roi de Perse, armé d'une lance, un *doryphore*. A cette figure normale Polyclète donna le même nom qu'à son livre : il l'appela le *canon*, c'est-à-dire la règle par excellence. Mais quelle était la loi des proportions dans la statue de Polyclète? Voilà ce que l'on ne savait point, et voilà ce qui est pourtant expliqué, clairement pour nous, dans un passage de Galien, dont la portée, sinon le sens, a échappé jusqu'à présent à tout le monde. Il résulte de ce passage que le *doigt* était le point de départ de toutes les mesures de Polyclète, la clef de toutes les harmonies du corps humain. « Il pense, dit Galien[1] (en parlant de Chrysippe), que la beauté consiste

1. Voici le texte grec, que nous faisons suivre, pour plus de commodité, de la traduction latine :

Τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασται νομίζει, δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι, καὶ συμπάντων αὐτῶν πρός τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται.

« Pulchritudinem verò non in elementorum, sed in membrorum congruentiâ, *digiti* videlicet ad *digitum*, digitorumque omnium ad palmam et ad manus articulum, et horum ad cubitum, cubiti ad brachium, omnium denique ad omnia positam esse censet; perinde atque in Polycleti normâ litteris mandatum conspicitur. » (Galien, *De Hippocratis et Platonis decretis*, liv. V, p. 255 de l'édition in-folio de Venise, 1565.)

« non dans la convenance des éléments (le froid et le chaud, l'humide « et le sec), mais dans l'harmonie des membres, savoir, dans le rapport « du *doigt* avec le *doigt*, des doigts avec le métacarpe et le carpe, de ces « parties avec le cubitus, du cubitus avec le bras, et de tous ces membres « avec l'ensemble du corps, *ainsi qu'il est écrit dans le canon de Polyclète*.»

Il est sans doute regrettable que le médecin grec n'entre pas dans de plus grands détails ; mais il en dit assez pour nous faire comprendre que l'étalon de Polyclète était le même que celui des Égyptiens. La précieuse méthode que Téléclès et Théodore avaient rapportée de l'Égypte s'était conservée en Grèce durant les trois cents ans qui séparent les fils de Rhæcus, nés au VIII[e] siècle avant notre ère, de Polyclète, qui florissait au V[e] siècle, étant le contemporain de Phidias.

Il y a plus. Dans ce recueil de dessins publié sans texte par M. Lepsius, sous le titre : *Choix de Monuments*, nous avons vu, non sans un vif intérêt, que le canon égyptien s'appliquait au lion aussi bien qu'à l'homme. C'est ce que démontre la figure, ici reproduite, d'un lion couché, vu de profil, figure dont le simple contour offre un si grand caractère de force tranquille et de majesté. Divisé en dix-neuf parties, comme le modèle humain, ce lion a également pour unité de mesure son ongle le plus long, celui qui répond exactement au médius de l'homme. Ainsi s'explique ce que l'on raconte de Phidias, que d'après l'ongle d'un lion il détermina la taille et les proportions de l'animal. De là sans doute est venu le proverbe latin *ab ungue leonem* (à l'ongle on connaît le lion), proverbe qui a transporté dans l'ordre moral une loi qui avait d'abord été observée dans l'ordre physique. Mais, si Phidias connaissait les proportions égyptiennes du lion, il connaissait donc aussi les proportions égyptiennes de l'homme, puisque les deux canons ont la même unité de mesure, le même étalon. Nous tenons donc une nouvelle preuve que le canon égyptien était connu et pratiqué, en Grèce, du temps de Polyclète, et que les proportions dont ce grand statuaire avait écrit la règle et sculpté le modèle étaient conformes à celles que les prêtres égyptiens enseignèrent aux fils de Rhæcus, au VIII[e] siècle avant notre ère.

Il est malaisé, sans doute, de vérifier ces mesures sur les statues antiques, puisque la plupart sont mutilées et que leurs doigts sont presque toujours des restaurations modernes; mais, comme la règle égyptienne nous le montre, le médius est égal à la hauteur de la cheville interne, à la longueur du genou, à la distance de la base du nez au pli des frontaux, et l'une ou l'autre de ces mesures étant facile à prendre, nous avons pu les comparer à celles du canon égyptien, et voici le résultat de nos opérations :

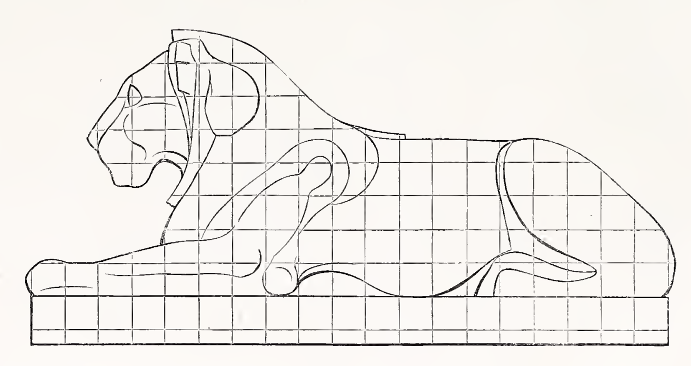
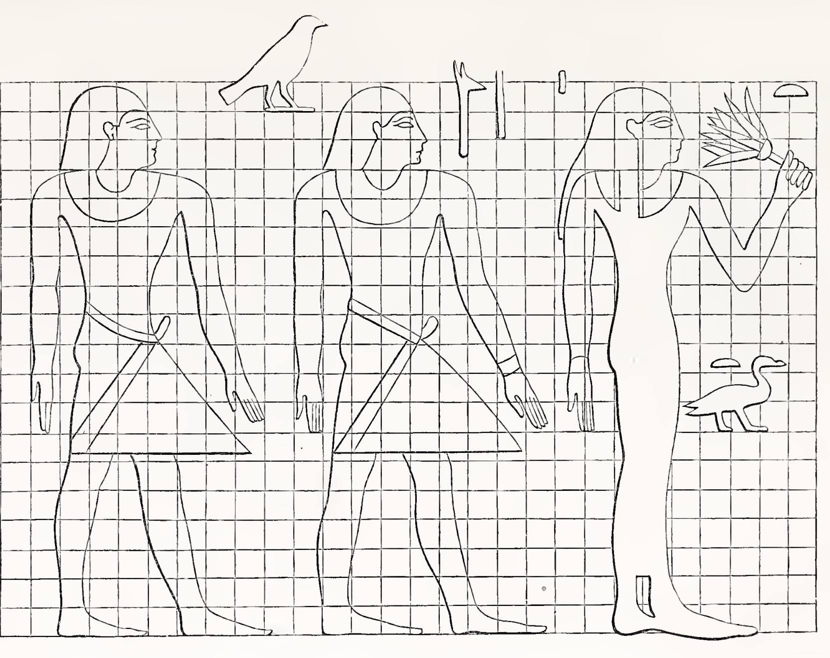


FIGURE DE LION, MESURÉE SELON LE CANON ÉGYPTIEN

En mesurant les figures archaïques du temple d'Égine et les plus anciennes statues grecques du Louvre, telles que *l'Athlète* et l'*Achille*, nous avons trouvé justes toutes nos mesures, mais seulement quand nous avons mesuré des longueurs déterminées par des os. La distance du nombril aux pectoraux est la seule qui ne soit point exacte. Dans le modèle égyptien, cette distance est de trois médius; dans toutes les figures dont nous parlons, elle est moindre, mais il faut observer que lorsque l'homme s'affaisse sur lui-même ou s'allonge en se roidissant, ce sont les parties molles qui seules se prêtent, par leur élasticité, au raccourcissement ou à l'extension du corps. La différence que nous avons constatée dans la distance du nombril au creux de l'estomac s'explique donc naturellement par la position droite et roide du modèle égyptien, comparée à celle des autres figures, qui portent toutes, plus ou moins, sur une hanche, et ne sont jamais dans la pose d'un homme que l'on mesure. Quant aux membres d'une dimension invariable, ils sont tous conformes au canon égyptien, et nous en pouvons donner un exemple frappant. L'*Achille*, statue admirable que Visconti regarde comme un ouvrage d'Alcamène, élève de Phidias, ou du moins comme une imitation antique de l'*Achille* en bronze d'Alcamène, est une statue dont l'original est tout à fait contemporain de Polyclète, puisque ce maître, plus jeune que Phidias, devait avoir le même âge, à peu près, que les élèves de son rival. Or, en mesurant l'*Achille*, nous avons trouvé la hauteur totale égale à 2 mètres 35 millimètres. Si nous retranchons de cette hauteur l'épaisseur et les reliefs du casque, nous n'aurons plus que 2 mètres; mais, si l'on suppose la tête relevée et la figure droite (d'après les expériences faites sur nature), on regagnera précisément les 35 millimètres que nous avons retranchés. La hauteur restera donc de 2,035 millimètres. D'un autre côté, la longueur du médius, redressé d'après les calculs les plus rigoureux, et vérifiée d'ailleurs par la distance de la base du nez aux frontaux, est de 107 millimètres, qui, multipliés par 19, donnent 2,033 millimètres, c'est-à-dire la hauteur totale de la statue, à 2 millimètres près[1]. Pour ce qui est de la distance du nombril aux pectoraux, si elle est moindre dans les marbres athéniens que dans la sculpture égyptienne, c'est que les Grecs, habiles à perfectionner les inventions du dehors, et modifiant avec un goût exquis la rigidité du *canon* qui leur venait d'une race svelte et mince,

1. Toutes ces mesures ont été prises par nous avec le plus grand soin, et avec l'aide obligeante de M. de Longpérier, conservateur des sculptures au Musée du Louvre. Si les mesures de l'*Achille* ne s'accordent point avec celles consignées dans le catalogue de M. de Clarac, cela tient à ce qu'il y avait autrefois sur le casque de la statue un cimier qui, n'étant pas antique, en a été détaché.

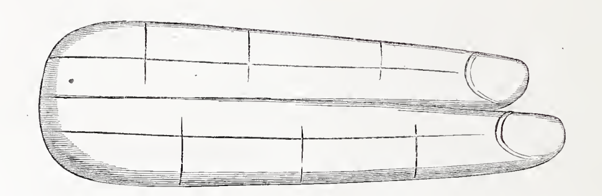


FRISE D'UN TOMBEAU A MEMPHIS

ont voulu agrandir la poitrine aux dépens des viscères de l'abdomen, et ménager ainsi sur les parties nobles un plus large plan de lumière.

Tel est le fruit de nos recherches. D'autres avaient dessiné des figures dans lesquelles ils croyaient voir le *canon* égyptien, mais nous avons donné l'explication et la preuve de ce qu'ils avaient rencontré. D'autres avaient lu le texte de Galien, relatif à Polyclète, mais sans y voir l'enseignement précieux qui en ressortait. Or, une vérité appartient à celui qui la prouve, au moins autant qu'à celui qui la trouve.

La clef des proportions de l'homme une fois trouvée dans le médius,



l'analogie nous conduisait à chercher dans ses phalanges les petites mesures, celles de la face, par exemple, mais c'est l'index qui les contient. Le Vénitien Paolo Pino, en son *Dialogo di pittura*[1], observe que du bout de l'index à la phalange moyenne il y a la même distance que du menton à l'ouverture des lèvres, et que cette longueur mesure également la bouche et les oreilles. La phalange onguéale de l'index détermine la longueur des yeux, et par conséquent la distance qui les sépare, puisque cette distance doit être égale à un œil. Mais c'est le médius, et non plus l'index, qui précise l'intervalle entre le nez et l'oreille.

Il faut croire que ces rapports étaient connus des Égyptiens, car on trouve dans toutes les collections d'antiquités égyptiennes, et notamment

1. Ce livre étant destiné à l'enseignement et devant être, autant que possible, clair, simple et court, nous n'avons pas voulu l'embarrasser de citations, le compliquer de notes et de renvois. Toutefois, nous donnerons à la fin de l'ouvrage la liste de tous les auteurs que nous avons consultés, en signalant ceux qui nous ont servi ou qui pourraient servir aux autres. Cette liste sera une bibliographie des arts du dessin, incomplète sans doute, mais de choix, et elle ajoutera une utilité de plus à cette *Grammaire*.

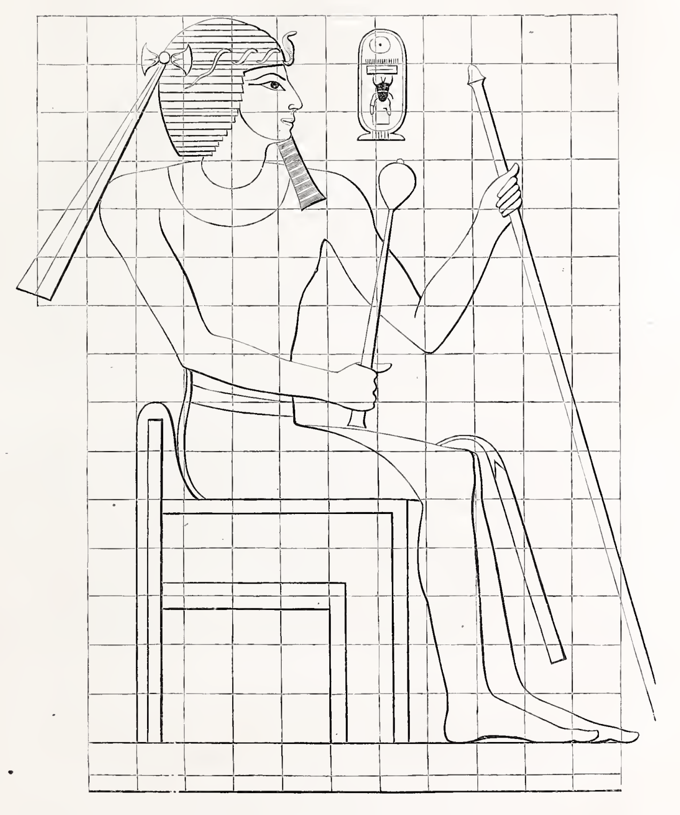


FIGURE DE THOUTMÈS III, ROI DE LA DIX-HUITIÈME DYNASTIE

(Au seizième siècle avant Jésus-Christ.)

au Louvre, des doigts en pierre de touche ou en basalte, sur lesquels sont marquées des divisions inégales. Tantôt le médius est seul; tantôt il est joint à l'index, comme on le voit dans le dessin qui est ici gravé d'après les doigts en basalte du cabinet de M. d'Aigremont, à Paris. Ces doigts portant, par exception, des hiéroglyphes, nous les avons soumis à l'examen de M. de Rougé, conservateur du Musée égyptien, et le profond égyptologue a décidé que ces caractères étaient apocryphes et ne présentaient aucun sens, étant composés de signes tirés au hasard des inscriptions connues. Mais ce qui vient confirmer surabondamment l'authenticité, maintenant irrécusable, du canon égyptien, c'est que dans l'écriture hiéroglyphique (nous dit M. de Rougé) un doigt est toujours pris, soit comme le signe numéral, soit comme le symbole de l'unité. Deux doigts joints et non fléchis, le médius et l'index, signifient justice, droit, règle, et, par analogie, mesure, puisque la mesure est une règle matérielle, comme le droit est une règle morale. Il ne reste donc plus qu'à découvrir la signification des sections inégales, souvent marquées sur les doigts antiques des collections égyptiennes. D'autres trouveront sans doute à quoi se rapportent ces divisions, et si elles mesurent les menues parties du corps humain. Toujours est-il que la science, loin de contredire le résultat de nos études, le confirme au contraire et le vérifie.

Une autre vérification des proportions égyptiennes du corps humain s'est rencontrée dans la très-belle et très-importante découverte que vient de faire M. le docteur Henszlmann sur l'unité de mesure des édifices antiques (*Méthode des proportions dans l'architecture égyptienne, dorique et du moyen âge*. Paris, 1859). Le savant auteur, après avoir mesuré le corps humain à sa manière, a constaté que dans les séries numériques correspondant aux divisions croissantes et décroissantes de l'échelle qu'il a inventée pour déterminer les proportions dans l'architecture antique se trouvait la mesure exacte du médius, égale à la dix-neuvième partie de la hauteur.

Ici, toutefois, se présente une observation de la plus haute importance. Les figures d'une frise dessinée dans l'ouvrage de Lepsius d'après les bas-reliefs d'un tombeau trouvé à Memphis, et que nous reproduisons, représentent un certain nombre de personnages sur lesquels est tracé ce réseau de lignes verticales et horizontales que l'on pouvait si bien prendre pour une mise au carreau. Or, il est remarquable que pas un de ces personnages ne touche à l'extrémité de la dix-neuvième division, en conséquence qu'aucun d'eux n'a exactement en longueur dix-neuf fois son médius. Toutes les figures du bas-relief ont dix-huit mesures, plus une fraction

qui varie; mais la variété ne se produisant qu'à partir de la dix-huitième, chaque figure est conforme au canon, depuis la plante des pieds jusqu'aux frontaux, dans toutes les parties de la vie organique. Les différences ne sont sensibles que dans le développement et la forme du crâne, c'est-à-dire dans l'organe de la volonté et de la pensée; de sorte que pour ces philosophes qui avaient plongé si avant dans la nature, l'unité absolue du type annonçait déjà la variété des êtres. L'exemplaire primitif, tel qu'il était sorti des mains de Dieu, était l'image d'une perfection suprême à laquelle aucun individu ne pouvait atteindre. Réaliser dans sa plénitude le type original, le modèle accompli, cela n'était donné à personne, pas même à ces pharaons que divinisait l'ignorance et la crainte. Ainsi la superbe figure de Thoutmès III, représenté assis, tenant son sceptre et coiffé d'une mitre que décore la vipère royale, l'*uræus*, bien qu'emprisonnée dans les carreaux du canon égyptien, ne touche point à l'extrémité de la dix-neuvième division; mais, depuis les bosses frontales jusqu'à la plante des pieds, cette figure obéit aux lois de la symétrie commune. Chose étrange! la statue-modèle qu'on s'attendrait à voir tête nue est coiffée tout exprès d'un casque royal, comme si les prêtres eussent voulu, en cachant la ligne qui achevait la perfection, laisser dans le mystère l'accomplissement de la beauté absolue...

Les sculpteurs, les peintres surtout, redoutent l'empire de la géométrie. Ils considèrent la règle comme une entrave à la liberté de leurs inventions, et ils rappellent volontiers qu'il faut avoir *le compas dans l'œil*, suivant le mot de Michel-Ange, sans songer que ce grand homme, avant de s'exprimer ainsi, avait eu longtemps le compas dans la main. Loin de gêner les allures du génie, la règle des proportions est justement ce qui lui permet d'être libre. Qui dit proportion, dit liberté. Du moment qu'on ne prend pas l'unité de mesure en dehors de l'homme, comme l'ont fait Schadow, Paillot de Montabert, Horace Vernet, qui ont employé le pied du Rhin ou le mètre, l'artiste peut agrandir ou diminuer ses figures, les concevoir grêles ou ramassées, massives ou élégantes; il peut même les étirer ou les raccourcir selon les méthodes tracées par Albert Dürer, pourvu qu'il observe les relations réciproques des membres et qu'il maintienne ses personnages dans leur caractère, car l'unité de l'espèce doit se retrouver toujours dans la variété des individus. « Jamais il n'arrive, dit Dürer lui-même (au troisième livre de ses *Proportions*), qu'un renard diffère des autres renards au point de ressembler à un loup. »

Les Grecs, qui ont suivi le *canon* et qui ont glorifié Polyclète pour

l'avoir écrit et sculpté, les Grecs, qui avaient pris soin de mesurer et de peser les membres du corps humain, comme le prouvent leurs pierres gravées, les Grecs restèrent libres cependant, mais ils ne s'écartèrent de la règle qu'après l'avoir bien connue. Malgré la loi des proportions, ils ont su varier à l'infini les types humains. Que dis-je? étendant par l'imagination le domaine de l'humanité, ils ont marié ses formes avec celles des races inférieures. Des hauteurs de l'Olympe ils sont descendus dans les profondeurs du bois sacré pour y surprendre l'égypan au nez de bouc, le satyre au masque épais, au nez court, et le faune rustique. Les canons égyptiens, légèrement modifiés par leur génie, ne les ont pas empêchés d'effleurer les muscles d'Apollon et de charger ceux d'Hercule, de créer du même ciseau les bacchantes échevelées et l'austère Pallas et Vénus...; mais respectant dans la figure humaine les longueurs invariables, c'est surtout par les largeurs qu'ils l'ont caractérisée. Ainsi, à l'exemple de la nature, ils ont concilié la variété individuelle et la règle typique, la symétrie et la liberté.





ORIGINE ET CARACTÈRE

DES ARTS DU DESSIN

Il y a trois arts principaux du dessin : l'architecture, la sculpture, la peinture. Avant de formuler les lois qui régissent chacun de ces trois arts, il importe d'indiquer à grands traits leur origine et leur caractère, en commençant par l'architecture, celui des trois qui est le générateur des deux autres.

L'œuvre d'art par excellence est la Création, dont l'éternel artiste est Dieu. Ainsi, antérieurement à la venue du genre humain sur la terre, l'idéal suprême s'était manifesté et il remplissait l'univers. Le grand architecte avait bâti son temple.

Lorsque l'homme parut à son tour, cette architecture divine fut son premier spectacle et son premier étonnement... Mais elle était sans bornes, et il ne pouvait l'embrasser de ses regards; elle paraissait dans un désordre immense, et son esprit en demeurait accablé; elle était sublime, et il n'apportait en lui que les éléments du beau : l'ordre, la proportion, la symétrie.

Au milieu d'une nature aveugle, souvent hostile, et terrible parce qu'elle était inconnue, l'homme arrivait avec sa volonté libre et son intelligence. La loi même de son développement lui avait créé des obstacles et suscité des ennemis, de sorte qu'en attendant qu'il admirât les grandes scènes de la nature, il était forcé de la combattre et de la vaincre. Qu'il ait commencé à se créer un abri contre l'inclémence de l'air et qu'il ait

inventé dès le principe les grossiers rudiments d'une cabane, cela est certain; mais ces humbles commencements ne sont pas l'origine de l'architecture. Le besoin qui fit fermer l'entrée des cavernes, ou construire des huttes de terre et de feuillage, n'engendra qu'une *industrie*, et n'a rien à voir avec le plus grand des *arts* qui font ici l'objet de nos études... Les premières tribus du genre humain sont errantes; elles se dispersent pour la chasse ou se déplacent continuellement pour chercher des pâturages nouveaux. Elles passent donc par l'état de chasseur et par la vie pastorale, avant d'arriver à l'agriculture, qui suppose les hommes fixés, et à l'architecture, qui les suppose réunis.

Après Nemrod, qui fut « un puissant chasseur devant l'Éternel, » dit la Genèse, vint Assur qui bâtit Ninive et les rues de la ville. Mais des villes ont pu exister avant qu'il s'élevât aucun de ces monuments qui attestent l'invention d'une véritable architecture. Tant que les hommes ne sont pas liés entre eux par une croyance commune, ils ne forment pas encore un peuple, car l'intérêt, qui a pu les rassembler hier, demain peut-être les divisera. La société n'est bien constituée que du jour où l'idée de Dieu, énoncée par un prophète ou formulée par la poésie, réunit les hommes dans une sphère supérieure en leur inspirant un même sentiment de terreur ou d'adoration pour l'Être mystérieux qui les a jetés dans l'histoire. C'est alors seulement que s'élèvent les premiers ouvrages de l'architecture, et ces ouvrages n'ont aucun rapport avec l'habitation de l'homme. Ce sont de purs symboles qui expriment une haute pensée religieuse ou qui serviront à consacrer un grand souvenir. « Venez, bâtissons-nous une ville, se disent les descendants de Noé, et une tour dont le sommet soit jusqu'aux cieux, et acquérons-nous de la renommée, de peur que nous ne soyons dispersés sur toute la terre. » Ainsi, dans la crainte d'un nouveau déluge ou de quelque autre catastrophe, les Noachides élèvent la tour de Babel, soit comme un point de ralliement, soit pour transmettre aux générations futures, avec un témoignage de la puissance humaine, le souvenir du cataclysme où toute l'humanité avait failli périr. L'architecture est donc symbolique et religieuse au commencement des sociétés. Lorsque le langage est encore dans l'enfance, les peuples s'expriment par des signes plus que par des mots. Ils n'écrivent pas leurs idées, ils les montrent.

Le sentiment du beau, avons-nous dit, est inné dans l'homme; mais il y est à l'état de réminiscence obscure, comme s'il l'eût apporté d'un monde antérieur où il aurait jadis vécu. Ce sentiment dut être réveillé par

la contemplation de l'univers, dès que l'homme, déjà plus puissant que la nature, eut assez de loisir pour la contempler. Ainsi naquirent les premiers arts. Une certaine imitation en fut sans doute le principe, mais une imitation éloignée, une pure analogie. L'homme, voulant reproduire à sa manière la création qui l'étonne, cherche tout d'abord à se former un monde artificiel. Or, tout le spectacle de la Création est renfermé dans l'espace, et il se continue dans le temps. Mais l'homme, ne pouvant embrasser l'espace sans bornes ni le temps sans limites, les définit, les proportionne à lui-même et les mesure. En mesurant l'étendue, il découvre la géométrie; en mesurant la durée, il trouve les nombres, et ces deux inventions de son esprit, dès que le sentiment les anime, deviennent deux grands arts, qui sont l'Architecture et la Musique.

Ces deux arts primaires, universels, pères de tous les autres, naissent en même temps : ils sont jumeaux, et ils sont l'un à l'autre ce que l'esprit est au corps. On a appelé l'architecture *la musique de l'étendue :* on pourrait considérer la musique comme l'architecture des sons. C'est à la fraternité des deux arts que se rapportent la gracieuse fable d'Amphion bâtissant les murs de Thèbes aux accords de sa lyre, et ce trait de la vie de Pythagore raconté par Nicomaque : ayant écouté attentivement le bruit cadencé et alternatif de trois marteaux sur une enclume, Pythagore, charmé des sons inégaux de l'airain retentissant, fit peser les marteaux et trouva dans les proportions mêmes du poids les proportions du son, tirant ainsi des lois de la gravité les secrets d'une harmonie musicale.

Au commencement des sociétés, l'architecture est conçue comme une création qui doit entrer en concurrence avec la nature, et en reproduire les aspects les plus imposants, les plus terribles. Le mystère est donc la condition de son éloquence. Aussi n'accuse-t-elle aucun but final, aucune intention précise. Elle symbolise la pensée obscure de tout un peuple, et non la claire volonté de tel individu, de telle classe. Dans la civilisation compliquée des temps modernes, l'architecture se spécialise, chaque édifice affecte un caractère déterminé, et c'est même un honneur pour l'architecte que d'avoir marqué avec évidence le but de son œuvre.... Il n'en était pas ainsi dans les temps antiques. Les monuments des premiers âges n'ont aucune destination apparente, ne portent aucun caractère sensible d'utilité; ils parlent fortement aux yeux et vaguement à l'esprit. Le sacerdoce qui les avait conçus s'en était réservé la signification mystique. De même que Dieu est à la fois présent et voilé dans l'univers, de même la pensée de l'architecte résidait dans le temple, visible et cachée. Si les murailles se couvraient de signes empruntés à la nature, la foule n'en comprenait pas le sens, et celui-là même qui creusait sur la

pierre cette écriture énigmatique n'en possédait ni la signification ni la clef. Ainsi les manifestations mêmes de l'idée étaient confiées à une littérature indéchiffrable, et le mystère s'incrustait dans le granit.

En remontant aux époques primitives, on aperçoit deux genres de construction bien distincts, l'un pour le corps, l'autre pour l'âme. A côté de l'industrie qui bâtit la demeure où l'homme renferme sa famille et sa personne, l'architecture édifie le monument qui doit résumer les croyances ou les aspirations d'un peuple entier, et qui sera l'habitation commune de toutes les âmes. On a dit souvent que, de ces deux choses, la seconde était née de la première; que le temple de Dieu avait eu pour modèle rudimentaire la maison de l'homme. Si l'on regarde aux origines, c'est là une erreur profonde. En élevant les constructions colossales qui nous étonnent, les premiers architectes, qui sont des prêtres, veulent éveiller et entretenir le sentiment religieux dans la multitude. Pour cela, ils lui font élever des monuments qui, devant être un obscur emblème de la divinité, reproduiront, dans un modèle idéal, les grands traits de l'architecture naturelle. Tantôt ils imitent le sublime des hautes montagnes en construisant les Pyramides, *instar montium eductæ pyramides,* dit Tacite, et à ces montagnes artificielles ils donnent une figure symbolique, c'est-à-dire des surfaces dont les nombres sont vénérés ou redoutables. Tantôt ils imitent le firmament par des plafonds étoilés, et les cavernes par des labyrinthes souterrains; tantôt ils rappellent les plaines de la mer par de grandes lignes horizontales, les rochers à pic par des tours, et les forêts de la nature par des forêts de colonnes. Quelquefois, comme dans l'ancienne Perse, l'édifice est placé sur une éminence et ouvert par en haut; il a pour piédestal une montagne et pour toiture le ciel, de sorte que la nature est appelée à concourir aux magnificences de l'art qui veut rivaliser avec elle. Mais, encore une fois, ces monuments n'ont aucune ressemblance voulue avec la cabane rustique ou la tente du pasteur. Ce n'est pas la demeure de l'homme qu'ils imitent dans une héroïque émulation, c'est l'architecture divine.

« Le palais le plus vaste, le plus somptueux, dit Humbert de Superville, dès qu'il sert visiblement d'habitation à l'homme, cesse de s'adresser au sentiment. Les rangées de fenêtres au dehors y accusent le morcellement en étages. Les escaliers qui conduisent au faîte semblent interdire à la pensée de s'y porter. C'est le corps qui s'y traîne de pièce en pièce; l'imagination y est partout à l'étroit et sans aliment... Point d'architecture possible comme art *émulateur,* là où l'homme peut s'en expliquer ou s'en appliquer les conceptions. » Le Vatican, l'Escurial, ne renferment qu'un

être faible et mortel; les pyramides, les labyrinthes, les pagodes recèlent des pensées secrètes, des sciences non révélées à la foule, des esprits formidables, des spectres gigantesques, des morts.

Plus tard, quand, après la nature, l'humanité sera divinisée à son tour, l'architecte grec pourra sans doute rappeler aux yeux, par une allusion souriante, les éléments de la primitive industrie du constructeur; il pourra figurer, par une chaumière métamorphosée en temple, l'habitation de l'homme changé en Dieu... Mais quand le genre humain, encore ému des catastrophes qui ont pensé l'engloutir, croit entendre dans le tonnerre la voix de Dieu même, lorsque l'Éternel partout présent n'a pas encore délégué sa puissance aux enfants des hommes, la religion n'est qu'un panthéisme vague, obscur, qui confond le Créateur avec son œuvre. Alors les prêtres cherchent à reproduire les traits les plus imposants de l'univers en empruntant au suprême artiste ses propres matériaux, la pierre, le marbre ou le granit, et en les employant, comme lui, sous les trois dimensions, longueur, largeur et profondeur. Alors ils imitent, mais toujours de loin, ces grands spectacles de la nature qui, selon l'expression de Montaigne, *ne pratiquent point notre jugement, mais le ravissent et le ravagent!*

Telle est l'origine de l'architecture. C'est, tout d'abord, une nature reconstruite par l'homme. Voilà pourquoi elle commence par viser au sublime. Elle devient belle lorsqu'elle applique à son œuvre les lois et les proportions d'un autre exemplaire, le corps humain; car, nous l'avons dit, le *beau* est l'apanage essentiel de l'homme; le *sublime* appartient à l'univers.

Originairement tous les arts sont renfermés dans l'architecture, et ils en dépendent. Les plus anciens monuments, ceux qui sont placés à l'extrémité des siècles, le plus près du berceau de la race humaine, portent des traces de peinture, de sculpture, d'écriture. Si par la pensée nous nous transportons dans un de ces temples antérieurs à ce qu'on appelle l'histoire, nous y voyons comme un abrégé du monde, comme une image symbolique du panthéisme ou de l'*émanation* qui fut la religion des sociétés primitives de l'Orient. L'émanation est le dogme suivant lequel Dieu aurait fait sortir de lui-même la substance et la forme de l'univers. Cette conception de Dieu, confuse, immense, unie à un sentiment profond des énergies de la nature, détermine le caractère des premiers temples. Ils ont des proportions colossales, un sens mystérieux, et ils présentent comme un

résumé de la nature entière. Sur les murailles sont gravés des végétaux de toute espèce, des êtres réels ou à moitié imaginaires, même des corps inertes. Les chapiteaux reproduisent tantôt des plantes gracieuses, tantôt des masques humains ou des têtes d'animaux. L'image de l'homme est sculptée en relief, mais rigide, immobile, adossée au mur ou au pilier, elle fait corps avec l'édifice. Tandis que les vides, très-rares, sont ménagés au jeu d'une lumière discrète qui ne pénètre le plus souvent que par des ouvertures supérieures, les pleins sont couverts de peintures, et la pierre se colore de mille nuances qui rappellent avec intensité l'azur du ciel, le vert des prairies, le plumage des oiseaux, le ton des fleurs. Mais un temple muet et sans mouvement ne réaliserait pas son type, qui est l'univers. La musique y fait donc entendre les bruits de la nature, rhythmés selon les divers sentiments de l'âme humaine et devenus comme un écho du monde invisible. Il semble que l'idéal ait consenti à se manifester dans les vibrations de l'air, par une langue sans parole. Cependant, aux cadences de la musique correspondent des danses sacrées qui vont ajouter le mouvement à la création de l'artiste; et l'architecte du temple, le prêtre qui a eu le loisir d'observer le cours des astres, d'étudier les grandes lois de la vie universelle et de les exprimer secrètement par des nombres, dirige lui-même les chœurs liturgiques qui donnent à son œuvre l'animation et la vie. « Ces chœurs, a dit de nos jours un prêtre illustre (dans l'*Esquisse d'une philosophie*), représentaient par des évolutions symboliques les mouvements, tels qu'on les concevait, des corps célestes dans leurs orbites, les révolutions apparentes du soleil et de ses satellites autour de la terre qu'il féconde, et les phénomènes généraux des puissances génératrices. »

Ainsi tous les arts sont contenus dans cet art initial, l'architecture, et de leur ensemble se dégage la poésie, c'est-à-dire le sentiment de la vie universelle, l'aspiration à l'infini. Ce sentiment, l'architecture peut l'éveiller en nous, non-seulement par l'immensité de ses proportions et par l'aspect de ses masses indestructibles, qui nous procurent la notion d'une durée éternelle, mais encore par le caractère absolu de ses figures géométriques; car, suivant la profonde remarque de Schelling, chaque cercle est identique à tous les cercles, chaque triangle est identique à tous les triangles de même espèce, et chaque carré représente tous les carrés, de sorte que les constructions mathématiques de l'architecte sont à la fois particulières et générales, unes et universelles. L'idéal et le réel s'y confondent; elles sont belles d'une éternelle beauté.

Par cette grandeur absolue des mathématiques, l'architecture semble racheter en quelque manière son infériorité à l'égard de la nature qui fut

son premier modèle. C'est la pensée qu'a exprimée, plus hardiment encore, l'auteur de l'*Origine des dieux*, Edgar Quinet, lorsqu'il a dit : « L'idée du polyèdre, conçue par Pythagore ou Platon, n'a point encore été atteinte par les cristaux les plus purs des montagnes. Depuis que les globes célestes roulent dans leurs orbites, ils n'ont point poli et corrigé leurs surfaces jusqu'à égaler le type de la sphère gravé sur le tombeau d'Archimède. Les formules de Kepler et de Galilée, tout invisibles qu'elles sont, plus vieilles que l'univers, n'ont pu encore être obéies, malgré l'éternelle course des astres qui les poursuivent; et la vie de la nature n'est autre chose qu'un inépuisable effort pour se construire sur ces vérités immuables, éternellement déposées dans l'esprit divin, et tout à coup retrouvées dans le temps par l'intuition de la science. »

Quelle que soit néanmoins la dignité de l'architecture, elle est en un sens inférieure à la musique. L'architecte, en effet, s'adjuge l'espace, qui est une perception de la vue; le musicien mesure le temps, qui est une conception de l'esprit. Invisible, impalpable, la musique a donc plus de spiritualité que l'architecture. Celle-ci est un art extérieur et matériel; celle-là est un art interne, et qui dérive directement de l'âme. Mais l'une et l'autre, usant de la proportion et de la consonnance, nous causent des impressions quelquefois sublimes et qui semblent tout à fait contraires aux moyens qu'elles emploient. Par un prodige inconcevable et dont le pareil ne se trouve que dans l'architecture, la musique peut représenter ce qu'il est impossible d'entendre; elle peint avec des sons la paix du sommeil, le calme de la nuit, le désert; par le mouvement, elle fait naître l'idée de repos, et par le bruit elle exprime le silence!... Il en est ainsi de l'architecture. Rien de plus étrange, de plus mystérieux, de plus inattendu que les effets qu'elle produit lorsqu'elle est symbolique et monumentale. Les pensées qu'elle communique sont obscures, mais frappantes; l'expression en est vague et cependant énergique. Chose étonnante! ce sont des assises de pierre, des blocs de marbre qu'on a chargés de nous transmettre les sentiments les plus élevés, les plus délicats, souvent les plus tendres; c'est de la matière la plus pesante, la plus inerte, que se dégage ce qu'il y a de plus subtil dans l'âme humaine, ou, pour mieux dire, dans l'âme universelle. Il est arrivé que les ruines d'une architecture de granit ont excité parmi des masses d'hommes un enthousiasme comparable aux magiques impressions d'une musique enivrante : lorsque l'expédition française en Égypte, après une longue marche dans le désert, arriva devant les colossales ruines de Thèbes, l'armée entière, saisie d'admiration, battit des mains en poussant un grand cri.

Si l'architecture est le premier des arts du dessin, ce n'est pas uniquement parce qu'elle les a tous précédés, tous contenus dès l'origine, c'est aussi parce que ses œuvres sont plutôt une création qu'une imitation, et qu'ainsi elle réalise à merveille cette *interprétation de la nature*, qui est la vraie définition de l'art. Le sculpteur, le peintre trouvent dans la nature un modèle précis, achevé, complet, qu'il leur faut imiter pour arriver à l'expression de leurs sentiments ou de leurs idées, et l'imitation, qui n'es t pas leur but, est du moins leur moyen. Quant à l'architecte, il ne copie précisément aucun modèle; il s'assimile, selon ses forces, non les choses créées, mais l'intelligence qui les créa. Il imite le Créateur, non pas tant dans ses ouvrages que dans ses pensées.

Quel profond savoir, quelle variété de connaissances ne supposent pas les monuments primitifs de l'Égypte et de l'Inde dans les corporations sacerdotales qui les conçurent! C'était, encore une fois, toute une philosophie qui était exprimée par ces pagodes, ces pyramides, ces labyrinthes, et l'architecte si longtemps classique des temps modernes, Vitruve, était loin d'exagérer l'importance de son art lorsqu'il écrivait au siècle d'Auguste, quatre ou cinq mille ans après la construction des Pyramides : « L'architecte doit savoir écrire et dessiner, être instruit dans la géométrie et n'être pas ignorant de l'optique; avoir appris l'arithmétique et savoir beaucoup de l'histoire; avoir bien étudié la philosophie, avoir connaissance de la musique et quelque teinture de la médecine, de la jurisprudence et de l'astrologie. »

Mais par cela même qu'ils représentent l'esprit des peuples, leurs croyances, leur manière de concevoir Dieu et le monde, les monuments de l'architecture sont les pages les plus sincères de l'histoire : voilà pourquoi leurs débris mêmes nous apprennent tant de choses sur la vie morale des sociétés. Les ruines de l'architecture sont les ossements fossiles de l'histoire humaine. De même qu'en creusant la terre on y trouve les squelettes monstrueux des espèces éteintes que recomposera le génie du naturaliste, ainsi en creusant le temps on y découvre les traces de peuples disparus, de religions mortes, dans ces monuments en ruines qui sont les membres dispersés, les ossements des grands êtres qu'on appelle des nations. « Les peuples qui ont la même architecture, a dit excellemment Gioberti (*Discorso sul bello*), ne font qu'une seule et même société, comme les animaux qui ont la même structure ne font, en dépit des variétés apparentes, qu'une seule et même famille. »

A l'époque où les sociétés orientales élevèrent leurs premiers monuments, ou plutôt les monuments les plus anciens que nous connaissions et qui ne durent pas être les premiers, à cette époque, disons-nous, le sacerdoce était dominant et supérieur. Dans ses corporations se conservaient le dépôt des connaissances humaines, la clef de l'écriture sacrée, l'étalon des mesures, la tradition des arts, les secrets de la philosophie religieuse, et l'architecture enveloppait tout cela dans sa majestueuse unité. Cette suprématie se maintint durant des siècles. Mais, par la suite des temps et par le fait des guerres successives et des conquêtes, la caste sacerdotale perdit de son importance jusqu'alors exclusive. La classe des guerriers, d'abord soumise aux prêtres, se déroba à leur domination, et peu à peu devint une puissance rivale. A côté du temple s'éleva le palais, et le chef des milices balança par son influence et par l'éclat des armes la souveraineté du pontife. Alors les pouvoirs furent partagés, et il arriva souvent que deux villes se formèrent dans le même État, d'un côté la ville royale et militaire, de l'autre la ville sacrée et pontificale. L'histoire en offre plusieurs exemples : dans l'ancienne Perside, Persépolis et l'Ecbatane des Mages; dans l'Inde, Amretsir et Lahore; dans l'empire des Arabes, Bagdad et La Mecque; à Babylone enfin, la cité sainte de Bélus et la cité monarchique de Nabuchodonosor, bâties sur les deux rives de l'Euphrate. A la longue, le sacerdoce fut primé par la puissance des laïques; c'est ainsi qu'en Égypte les magnificences de Thèbes, ville des Pharaons, finirent par éclipser l'antique Méroë, qu'avaient rendue si célèbre ses colléges de prêtres, ses groupes de temples et ces observatoires où était née l'astronomie.

Alors eut lieu, non précisément la séparation des arts, mais leur émancipation. La sculpture, la peinture ne figuraient dans le temple qu'à l'état de symboles; elles y étaient immobiles, incorporées à la pierre et humblement soumises à la majesté impérieuse du dogme. Les prêtres leur avaient imposé des patrons invariables pour tous les genres d'ouvrages. « Les modèles, dit Platon, étaient déposés dans le temple, et défense était faite aux artistes de s'en écarter jamais. » Quand le pouvoir laïque eut supplanté le sacerdoce, les arts contenus dans l'architecture furent délivrés par cela même d'un joug tyrannique. Ils se détachèrent des murailles du temple, et on les vit sortir des profondeurs du sanctuaire pour se répandre dans la société profane, orner les palais, les jardins, les gymnases, et entrer jusque dans l'intimité domestique. Dès lors affranchies, la sculpture, la peinture, perdirent de cette grandeur solennelle que leur avait prêtée l'architecture lorsqu'elle les abritait dans sa primordiale unité; mais elles conquirent le mouvement, la variété, la

liberté, la vie. « De même, dit Lamennais, que les êtres renfermés dans le monde naissant, où ils n'ont qu'une existence virtuelle, se dégagent peu à peu, s'individualisent dans le tout qui en contenait le germe, ainsi de l'architecture, leur matrice commune, se dégagent, par une sorte de travail organique, les arts divers qu'elle contenait virtuellement, et qui toujours unis à elle, quoique distincts d'elle, s'individualisent à mesure que s'opère cette évolution correspondante à l'évolution de l'univers. »

La sculpture fut la première à se détacher des entrailles maternelles. Elle n'était au commencement qu'un relief timide dont les profils étaient définis au moyen d'une vive coloration; plus tard elle s'accusa par une saillie plus forte et qui se prononçait d'elle-même, mais toujours dépendante des lignes de l'architecture, toujours attenante à l'édifice. Si la figure faisait un pas en dehors, l'une des jambes était encore engagée dans la pierre du mur... Des siècles se passèrent durant lesquels la sculpture conserva cette attitude; mais enfin la statue rompit sa dernière attache; elle sortit du temple complète, vivante et libre.

Comme l'architecture, la statuaire agit sur la matière inorganique et la façonne sous les trois dimensions, longueur, largeur et profondeur. Mais l'architecte, voulant rappeler vaguement la création, la représente tout entière dans son œuvre; le sculpteur, choisissant dans le vaste sein de la nature l'être en qui se manifeste l'intelligence, se propose d'exprimer l'esprit sous la forme qui lui est propre, la forme humaine. Ainsi la sculpture devient un art indépendant le jour où l'homme, après avoir adoré le Dieu-Univers, commence à se connaître et à s'admirer lui-même. Du sein des multitudes qui composent les peuples sont sortis des héros bienfaiteurs que d'abord on a glorifiés, que bientôt l'on divinise, et la religion, transformée, se représente Dieu sous la figure d'un homme, de l'homme parfait. Après le panthéisme de l'Orient, exprimé par l'architecture, qui est un abrégé du monde, vient le polythéisme de la Grèce, représenté par la sculpture, qui est l'apothéose de l'humanité. La sculpture sera donc chez les Grecs l'art par excellence, l'art dominant, comme l'architecture avait été par excellence l'art des Orientaux.

Cependant, un autre art se sépare du berceau commun, c'est la peinture; elle s'affranchit la dernière; soumise dès l'origine à la coloration des surfaces et des reliefs, elle adhère aux voûtes, aux murailles et aux saillies de l'ornementation. Tant que la religion est mythologique, la peinture est un art secondaire; elle est subordonnée à la sculpture, comme celle-ci l'était dans le principe à l'architecture. Pourquoi? parce que

l'art statuaire, l'art dominant, voulant diviniser l'homme, l'a isolé de la nature, l'a représenté nu, en écartant de son image toutes les circonstances passagères de la vie terrestre et du monde environnant, et qu'ainsi il a pu, il a dû se passer de la couleur, puisque l'homme nu est un être presque monochrome, c'est-à-dire d'un seul ton. Il est donc clair que, sous l'empire de la religion mythologique qui donnait à toute chose la forme humaine, qui sous cette forme se figurait non-seulement Dieu, mais la nature entière, les fleuves, les montagnes, les prairies, les champs et les bois, la peinture devait jouer un rôle secondaire, puisqu'elle n'avait pas à représenter toute cette création antérieure à l'homme, dont la vraie parure est dans l'écrin des couleurs. Là où le printemps et les fleurs n'étaient qu'une jeune fille qui s'appelait Chloris, là où la prairie n'était qu'une nymphe étendue, et où l'écorce du laurier-rose ne cachait qu'à demi le corps de Daphné, comment le peintre aurait-il pu faire autre chose qu'un bas-relief de figures humaines, varié de simples nuances?

Vint enfin le christianisme, qui à la beauté physique substitua la beauté morale et préféra hautement l'expression de l'âme à la perfection du corps. Tout homme fut grand à ses yeux, non par ses membres périssables, mais par son âme immortelle. Avec une telle religion commence le règne de la peinture, qui est un art plus subtil, plus immatériel que les autres, plus expressif et aussi plus individuel. En voici les preuves :

Au lieu d'agir, comme l'architecture et la statuaire, sur les trois dimensions de la matière pesante, la peinture n'agit que sur une surface, et elle produit ses effets avec une chose impondérable qui est la couleur, c'est-à-dire la lumière. Hégel a dit avec une sagacité admirable : « Dans la sculpture et l'architecture, les formes sont rendues visibles par la lumière extérieure. Dans la peinture, au contraire, la matière, obscure par elle-même, a en soi son élément interne, son idéal : la lumière; elle tire d'elle-même sa clarté et son obscurité. Or, l'unité, la combinaison du clair et de l'obscur, c'est la couleur. » Le peintre se propose donc de représenter, non pas les corps avec leur épaisseur réelle, mais simplement leur apparence, leur image, et par cela même c'est à l'esprit qu'il s'adresse. Visible, mais impalpable et en quelque sorte immatérielle, son œuvre ne relève pas du toucher, qui est la vue du corps; elle relève uniquement de la vue, qui est le toucher de l'âme. La peinture est donc, par ce côté, l'art essentiel du christianisme.

Chrétienne, elle l'est aussi par le caractère expressif de ses œuvres. Là où le statuaire antique craignait d'altérer par l'expression la beauté

plastique de ses figures, beauté divine, empreinte d'une sérénité olympienne, le peintre, occupé du sentiment moral, cherche le divin dans l'expression plutôt que dans la beauté. Que dis-je ! il ne repousse pas même la laideur, dès qu'il espère la transfigurer par l'esprit. Pour lui, les êtres les plus déchus peuvent se relever en invoquant une lumière d'en haut, un rayon du paradis.

Ce n'est pas tout : l'homme chrétien, n'étant plus un dieu, retombe de l'empyrée dans la vie terrestre. Il y reprend son rôle accidenté, ses vêtements humains; il dépouille cette nudité du marbre qui le rendait digne de l'Olympe en le forçant d'être aussi beau que les immortels. Replongé dans le sein de la nature, il en sera désormais inséparable. Le peintre devra donc le représenter avec les circonstances de temps et de lieu qui le particularisent, je veux dire sous le costume dont il est revêtu, au milieu du monde qui l'entoure, encadré par le paysage où il se meut, et accompagné des animaux qui l'ont servi... Ainsi renaît l'importance de la couleur, car la nature, nous l'avons dit, est le plus merveilleux des coloristes, et comment la peindre sans lui emprunter son secret, sans puiser dans ses trésors? Ah! si le peintre, comme un Phidias, comme un Lysippe, n'avait à figurer que des types humains, la majesté dans Jupiter, la force dans Hercule, il pourrait se passer des richesses du coloris et peindre d'un seul ton, modifié seulement par la lumière et par l'ombre; mais l'homme le plus héroïque du christianisme n'est pas même un demi-dieu; c'est un être profondément individuel, tourmenté, luttant, souffrant, et qui, tout entier dans la vie réelle, participe de la nature environnante et reçoit de toutes parts le reflet de ses couleurs. Tandis que la sculpture, en généralisant, s'élevait à la dignité de l'allégorie, la peinture, en particularisant, descend à la familiarité du portrait.

Marquer ainsi le caractère des trois arts du dessin était nécessaire pour l'intelligence de ce que nous dirons sur chacun de ces trois arts : maintenant il nous reste à formuler les lois qui régissent l'architecture, la sculpture, la peinture, et à montrer comment les périodes de leur ascension, de leur éclat et de leur décadence se rattachent au respect ou à l'oubli de ces lois. Dans ce travail, qui sera éclairé par l'histoire, on verra nettement ce qui unit les arts du dessin et ce qui les sépare; mais déjà nous pouvons entrevoir que la sculpture et la peinture devront se souvenir de leur commune origine, si elles veulent reconquérir la grandeur qu'une entière indépendance leur a fait perdre. La statuaire ne sera grandiose et monumentale qu'en s'éloignant de la peinture pour se rapprocher de l'architecture. De son côté, le peintre, lorsqu'il voudra

monter aux plus hautes régions de son art, sans en franchir les limites, devra se rapprocher également de ses deux aînés, l'architecte et le sculpteur. Il y perdra sans doute une partie de sa liberté; mais que d'autorité il regagnera dans cette austère obéissance! Quelle imposante majesté dans ces représentations murales dont la pâleur grave ne troublera ni l'harmonie de l'édifice ni le recueillement de la pensée, et dont les figures, passant comme des ombres heureuses, et couvrant le mur sans le renverser, rappelleront les tranquilles et doux bas-reliefs des temples antiques!

Cependant, il est arrivé qu'en descendant le cours de l'histoire, les arts du dessin ont suivi une marche tout à fait contraire. L'architecture, par exemple, après avoir embrassé et dominé tous les arts, a subi leur influence à son tour; elle est devenue *sculpturale* chez les païens et *pittoresque* dans le christianisme. De son côté la statuaire, sortant de son domaine, a voulu s'enrichir des effets qui appartiennent seulement à la peinture, se colorer par le jeu des ombres, se remuer jusqu'au tourment, et rechercher les impossibles apparences de la vie réelle, au lieu de s'en tenir aux accents d'une vie idéale et supérieure...

Nous aurons à juger les conséquences de ces déviations successives, mais le moment n'est pas encore venu d'en dire davantage touchant les arts issus de l'architecture. Qu'il nous suffise d'avoir donné ici une indication de ce qui sera développé dans la seconde et la troisième partie de cet ouvrage. La première — tout ce qui précède le fait assez voir — appartient de droit à l'architecture, puisque la raison et l'histoire s'accordent à lui assigner le premier rang, et c'est là sans doute le sens du symbolisme qui fit représenter jadis la mère des dieux, l'antique Cybèle, le front ceint d'une couronne de tours.

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

I

L'ARCHITECTURE EST L'ART DE CONSTRUIRE SELON LES PRINCIPES DU BEAU

Dans tout véritable architecte il y a deux hommes, un artiste et un constructeur. Ces deux hommes sont réunis en un seul et ils doivent l'être, l'un pratiquant ce que l'autre a conçu, et tous les deux se concertant pour mettre l'utile à l'unisson du beau. Mais ce qui, dans l'architecture, concerne la science, doit être pour nous nettement distingué de ce qui est l'art.

Comme constructeur, l'architecte s'occupe du nécessaire et du commode; il éprouve les matériaux, il en calcule la résistance et la pesanteur, il en détermine la coupe, et il dispose ses édifices de façon à les rendre à la fois solides et convenables s'ils ont une destination, solides alors même qu'ils n'en ont aucune, c'est-à-dire quand ils doivent être purement symboliques. Comme artiste, l'architecte invente les combinaisons de lignes et de surfaces, de pleins et de vides, qui devront éveiller dans l'âme du spectateur des impressions d'étonnement ou de majesté, de terreur ou de plaisir, de puissance ou de grâce. Ainsi, avant que la science soit soumise en lui à toute la rigueur des mathématiques, son art, échappant aux lois de l'utile et à l'empire du nécessaire, s'élève à des conceptions que le sentiment seul devra juger, et il n'obéit encore qu'à ces grandes règles

déjà tracées par le génie des autres ou que découvre son propre génie, et qui sont supérieures au calcul.

En définissant l'architecture « l'art de construire, disposer et orner les édifices, » les législateurs de notre langue en ont presque fait disparaître le plus grand des arts du dessin. Dans leur définition, en effet, l'architecte n'est plus qu'un décorateur qui vient en troisième ligne apporter un ornement additionnel à l'édifice. Au lieu de proclamer l'importance de la beauté, son indépendance même, ils l'ont réduite à n'être qu'un simple accompagnement de l'utile; ils ont désigné comme un pur accessoire de la construction ce qui en est la partie la plus subtile, la plus illustre, la plus élevée, la plus rare.

Telle n'est pas la définition de l'architecture pour ceux qui estiment à sa valeur cet art tantôt sublime, tantôt beau, tantôt gracieux, mais toujours digne, toujours lié à la grandeur des nations et à leur gloire. « L'art de bâtir, dit M. Hittorff, peut se trouver chez les peuples les moins civilisés, tandis que l'architecture n'a pu être que le résultat de la plus haute civilisation. »

Quelques-uns, et notamment des écrivains anglais, veulent que l'architecture soit définie « le beau dans la construction, *beauty in building;* » mais il faut prendre garde qu'une telle définition ne sépare le constructeur de l'artiste, et ne tende à propager cette idée funeste que des édifices peuvent se passer du beau, car on en viendrait bientôt à regarder la beauté comme une redondance. On serait amené peu à peu à bâtir sans *art*, et il arriverait ce qui est arrivé justement en Angleterre, où la construction, abandonnée à des entrepreneurs de maçonnerie, a couvert des villes entières de bâtiments horribles. Là où le beau n'est pas proclamé essentiel, là où la science n'est pas déclarée inséparable de l'art, on s'habitue facilement au difforme, on tolère la laideur, on s'expose au monstrueux.

Il importe donc, en définissant l'architecture, de la rendre à jamais solidaire de la beauté. Si nous avons à la considérer dans cette *Grammaire,* non pas comme une science, mais comme un art, cette distinction entre l'artiste et le constructeur n'est pas une séparation. Nous devons les distinguer; nous n'entendons pas les désunir.

II

LA BEAUTÉ DANS L'ARCHITECTURE RÉPOND A UNE IDÉE DE DEVOIR

Dépourvu de beauté, un édifice peut être un ouvrage d'industrie : ce n'est plus une œuvre d'art. La définition même de l'architecture lui impose donc la loi d'être belle. Mais un autre sentiment le lui commande, un sentiment vague, non défini encore, et qui cependant réside au fond de la conscience universelle.

Si l'homme vivait dans le désert et qu'il eût la puissance d'élever à lui seul des bâtiments, il lui serait loisible de les concevoir bizarres, laids, grotesques même, puisqu'ils plairaient au constructeur et n'offenseraient les regards de personne ; mais dès qu'une société se forme, dès qu'elle occupe une étendue de pays limitée par des montagnes, des fleuves ou des mers, dès qu'elle se réunit dans des cités, le droit d'ériger des constructions ne peut plus être séparé du devoir de les faire belles. Tout édifice intercepte l'air que nous respirons, la lumière qui nous réchauffe, le jour qui nous éclaire ; il couvre une portion de la surface du globe où se meut notre existence : il est donc juste qu'il nous dédommage, au moins par sa beauté, des bienfaits dont il nous prive. Qu'est-ce à dire? on pourrait obstruer la circulation, comprimer l'air, nous dérober les rayons du soleil, et cela sans compensation? L'on nous cacherait la vue du ciel, la grâce du paysage ou l'horizon de la mer, les beautés de la nature enfin, sans nous offrir en échange le spectacle d'une autre beauté? Et que serait-ce donc si, au droit de limiter et de bâtir, l'on ajoutait encore la faculté d'affliger nos yeux par l'image de la laideur? Le caprice d'un seul pourrait-il nous condamner, nous et nos descendants, à subir, comme un supplice de tous les jours, une difformité en pierres de taille?... Non, les sociétés ne se formèrent pas à de pareilles conditions. Le respect qui leur est dû oblige le constructeur à devenir architecte, et lui fait du culte de la beauté un devoir.

Le philosophe américain Emerson appelle *égoïste* tout ce qui est bâti sans art, et ce mot renferme une pensée profonde qu'a développée en ces termes un artiste anglais, M. Garbett (*Rudimentary Tréatise on design*) : « Le déplaisir que nous cause un bâtiment sans architecture est *vu* et *senti*, quoique la masse des spectateurs ne sache pas se rendre raison du

défaut qui les choque dans la construction. Ce défaut, c'est l'égoïsme (*selfishness*). On peut rire si l'on veut, on peut me dire que c'est là un vice moral qui n'a rien à faire avec des pierres et des briques ; je maintiens, moi, que l'expression de ce vice moral ou de tout autre de la même nature a beaucoup à faire avec la beauté d'un édifice, car c'est l'esprit qui voit : l'œil se borne à lui présenter les objets; c'est l'esprit qui les discerne. S'il en est ainsi, n'est-il pas évident que les qualités qui nous plaisent ou les défauts qui nous déplaisent dans un édifice appartiennent à l'ordre moral ? Est-il possible que le blanc et le noir, la ligne droite et la ligne courbe affectent l'esprit, si ce n'est par l'idée qu'ils représentent ? Un édifice blesse les regards de tous les spectateurs lorsqu'ils sentent qu'on l'a élevé sans penser à eux, sans s'inquiéter s'il y avait des yeux au dehors comme au dedans. Cette rudesse égoïste doit être adoucie par la *politesse*, et, cette politesse, nous l'appelons architecture. »

Dans les temps antiques, le soin de veiller à la dignité des bâtiments était une magistrature enviée. De même que la police de nos cités interdit sur la voie publique les dissonances trop cruelles, de même l'édile antique protégeait la vue des citoyens contre la laideur, et représentait ainsi la beauté dans la loi.

III

A LA BEAUTÉ DE L'ARCHITECTURE SONT LIÉES DEUX AUTRES QUALITÉS INDISPENSABLES, LA CONVENANCE ET LA SOLIDITÉ

Qu'un édifice doive être conçu et disposé en vue de sa destination, cela peut paraître une vérité banale, même un pur axiome, et cependant le monde est couvert de bâtiments qui ne sont pas en rapport avec leur objet, car où les fautes en architecture sont le plus fréquentes, c'est justement là où il s'agissait d'éclairer le goût par les simples lumières du bon sens.

La *convenance* est le talent d'approprier un édifice à sa destination, et de choisir pour tous les membres de cet édifice la forme qui se prête le mieux à leur fonction. Supposons, par exemple, que l'entrée d'une maison soit convexe : elle repoussera le visiteur au lieu de l'inviter. Si elle

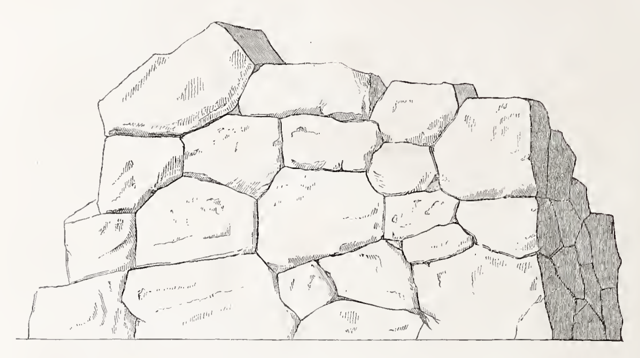
est concave, au contraire, elle appellera le spectateur qui veut entrer, puisqu'elle semblera s'ouvrir d'elle-même à son désir. Mais supposons maintenant qu'un monument ait été commandé à l'architecte dans le but de réunir, à un moment donné, des multitudes d'hommes venues de divers points : la forme convexe de l'édifice sera très-convenable, cette fois, et parfaitement appropriée, parce qu'alors l'entrée, ne se trouvant nulle part, devra se trouver partout. Voilà pourquoi les grands théâtres de l'antiquité étaient convexes. A Rome le Colisée, à Vérone l'Amphithéâtre, à Nîmes les Arènes, affectent la forme ovale, non-seulement pour accuser au dehors la disposition intérieure, mais pour ménager à des masses d'hommes accourues de tous les points de l'horizon un accès facile, une entrée rayonnante qui ne les oblige, ni à se heurter contre un angle, ni à se détourner de la ligne droite. On sentira par cet exemple comment telle configuration d'un édifice peut être, suivant la destination, conforme ou contraire à la convenance.

Quand elle est exquise, la convenance engendre toujours ce genre de beauté qui s'appelle le *caractère*, c'est-à-dire l'expression générale du monument, la première pensée qu'il fera naître dans l'esprit du spectateur. Du plus loin que vous l'apercevez, un édifice doit vous dire : Je suis un temple, un tribunal, une douane; et, s'il le dit clairement, c'est que déjà il possède une parfaite appropriation, qualité précieuse, mais qui n'est encore, pour ainsi parler, que le second degré du beau. Nous verrons, dans le cours de cet ouvrage, comment la beauté, même la plus haute, se lie bien souvent à la convenance et en quoi elle en diffère.

Une autre qualité essentielle de l'architecture est la *solidité*. Celle-là regarde sans doute le constructeur beaucoup plus que l'artiste. Toutefois elle n'est pas sans avoir une relation, souvent intime et directe, avec la sublimité ou la beauté d'un monument. Il est telle construction des antiques Pélasges ou des Pharaons qui peut éveiller en nous des pensées grandes, des sentiments d'une poésie solennelle, lorsque, par l'immensité de ses proportions et par la force évidemment inébranlable et indestructible de ses supports, elle nous annonce une durée sans bornes et nous fait songer à l'éternité, à l'infini. En parcourant la Grèce, on y rencontre çà et là des fragments de murailles énormes qui semblent avoir été construites avec des rochers qu'une race de géants aurait ajustés grossièrement et amoncelés. L'imagination populaire attribuait jadis à des cyclopes venus de la Lycie la construction de ces murs gigantesques, qui de nos jours encore ont conservé le nom de *murs cyclopéens*. Ainsi, voilà de simples pierres qui, par la seule solidité de leurs masses colossales, ramè-

nent notre esprit aux temps fabuleux, aux temps héroïques, et s'adressent au sentiment du voyageur en lui faisant croire qu'elles n'ont pu être détachées des montagnes et superposées que par les frères des Titans.

Sous un autre aspect, la solidité de l'architecture touche à sa beauté. Un bâtiment qui ne serait pas solide ou qui le serait sans le paraître, lors



MUR CYCLOPÉEN

même qu'on l'aurait fait admirable, ne nous laisserait pas le loisir de l'admirer, parce que la seule menace d'un péril troublerait en nous l'impression du beau. De là ce principe, sur lequel nous aurons souvent à revenir, que dans tous les ouvrages de l'architecture la solidité doit être, non-seulement réelle, mais apparente.

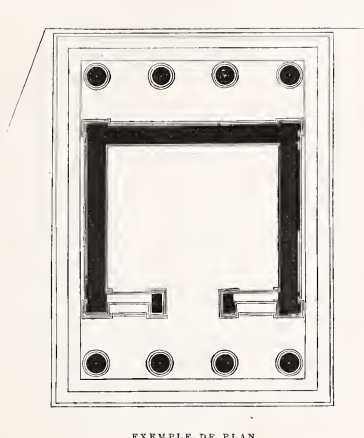
IV

A CES TROIS TERMES, CONVENANCE, SOLIDITÉ, BEAUTÉ, CORRESPONDENT TROIS OPÉRATIONS DE L'ARCHITECTE : LE PLAN, LA COUPE, L'ÉLÉVATION

On entend par ces trois mots, le plan, la coupe, l'élévation, trois genres de dessin par lesquels l'architecte se rend compte à lui-même des divers aspects de son édifice futur, sous les trois dimensions, hauteur, largeur et profondeur.

Le *Plan* est le tracé de toutes les lignes que présenterait l'édifice s'il

était scié horizontalement au ras du sol. Il indique la distribution du bâtiment en faisant distinguer au constructeur les pleins d'avec les vides et en marquant ainsi la place que chaque partie occupera dans la construction. Que si le bâtiment a plus d'un étage, la disposition particulière de chaque étage est dessinée dans un plan particulier. Les Grecs avaient ingénieusement comparé le plan d'un édifice à l'empreinte que laisse par terre le



EXEMPLE DE PLAN
Temple de la Victoire Aptère, à Athènes

pied d'un homme. Aussi appelaient-ils le plan *ichnographie,* du mot ἴχνος. qui signifie l'*empreinte du pied.*

La *Coupe*, qui dans les vieux livres s'appelle aussi *profil,* est le dessin qui figure l'édifice tel qu'il s'offre à notre pensée quand nous l'imaginons coupé, scié verticalement, soit dans le sens de sa façade principale, soit parallèlement à ses côtés. En d'autres termes, la coupe représente le bâtiment comme si l'architecte, pour nous en montrer l'intérieur, avait enlevé une des façades. La coupe est dite *transversale* lorsqu'on suppose l'édifice coupé suivant la ligne qui en mesure la largeur; la coupe est dite *longitudinale* lorsqu'on suppose l'édifice coupé suivant la ligne qui en mesure la longueur.

On désigne enfin par *Élévation* le genre de dessin au moyen duquel l'architecte se représente la construction telle qu'elle s'élèvera au-dessus

de la ligne de terre. Par les élévations, qu'on appelle aussi *plans relevés*, l'architecte dessine donc le frontispice et les façades latérale et postérieure; il ne nous montre que les dehors de l'édifice, en sorte que la distribution en reste cachée. L'élévation est dite *géométrale* quand elle dessine le bâtiment de face ou de profil par des lignes verticales et horizontales, c'est-à-dire par des lignes qui se coupent à *angles droits;* voilà pourquoi les Grecs appelaient ce genre de dessin *orthographie*, du mot ὀρθὸς qui signifie *droit*. Mais le mot *orthographie* demande encore une explication. Obligé de montrer au constructeur le développement tout entier de chaque surface, c'est-à-dire d'accuser les formes, non pas telles que les verra le passant, mais telles qu'elles seront en réalité, l'architecte suppose l'œil du spectateur placé à *angle droit* sur tous les points à la fois et toujours à la même distance, supposition évidemment contraire à l'action visuelle, et qui fait de l'élévation géométrale un dessin de convention.

L'élévation est dite *perspective*, quand elle représente le bâtiment à la fois de face et de côté, par le moyen de lignes obliques qui le font paraître en raccourci, conformément, cette fois, à l'action visuelle. C'est ce que les Grecs appelaient *scénographie*, parce que les décorateurs de la scène lui prêtent une profondeur feinte en y peignant les objets en perspective.

De ces trois espèces de dessins, un seul se rapporte *directement* à la beauté, c'est l'élévation.

Le *plan* peut sans doute offrir un bel ensemble de lignes, et pour ainsi dire le squelette de la beauté future; mais ces lignes sont étrangères à l'impression qu'éprouvera le plus grand nombre des spectateurs, même quand ils auront pénétré dans l'édifice. Un plan, ayant trait surtout à la convenance, doit être surtout convenable. Toutefois, si le plan est simple, l'élévation en général sera simple; si le plan présente de nombreuses



CROIX GRECQUE — CROIX LATINE

découpures, beaucoup de lignes brisées, l'élévation présentera aussi une multitude de ressauts qui rapetisseront l'effet de l'architecture. On peut

donc pressentir, à la vue des plans d'un architecte, en quoi le monument profitera de leurs qualités ou souffrira de leurs défauts; mais cela n'est facile qu'à un juge exercé. Lorsque Michel-Ange, architecte du pape, voulait donner au plan de Saint-Pierre de Rome la forme d'une croix grecque,



EXEMPLE D'ÉLÉVATION GÉOMÉTRALE

Temple de la Victoire Aptère, à Athènes

il prévoyait que ce plan serait favorable à la beauté de l'élévation, parce que le spectateur apercevrait ainsi de tous les points de la croix l'immense coupole qui domine la basilique; tandis que si l'on préférait la forme d'une croix latine, le spectateur serait privé d'apercevoir dès l'entrée la majesté de cette coupole immense.

La *coupe* concerne les agencements secrets de la construction, elle montre l'épaisseur des murs, la force des voûtes, l'ajustement des charpentes ; elle ne saurait donc avoir, en ce sens, aucune relation avec la beauté, puisqu'elle représente ce que le spectateur ne verra jamais et ce que l'architecte ne voit lui-même qu'avec les yeux de sa pensée. Mais la coupe a aussi pour objet d'indiquer, depuis la base jusqu'au sommet, les formes et les dimensions intérieures de l'édifice. Elle montre l'aspect qu'il offrira au dedans, l'effet que produira sa profondeur, la manière dont il pourra s'éclairer, et jusqu'aux décorations dont il sera enrichi ; de sorte que la coupe peut être considérée, sous ce rapport, comme une élévation intérieure.

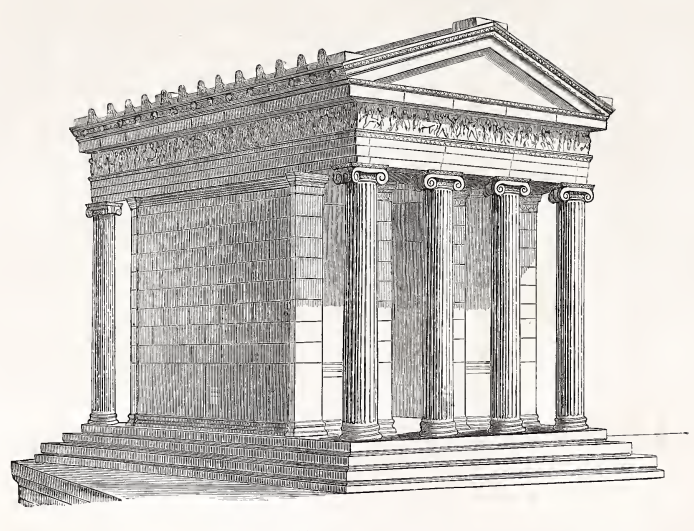
C'est donc surtout dans les *élévations* que se manifeste le génie de l'architecture. C'est là que le constructeur devient artiste, c'est là que les monuments dignes de ce nom portent l'empreinte du sublime ou celle du beau.

Nous avons à rechercher maintenant quelles sont les sources du sublime ou du beau dans l'architecture.

V

LE SUBLIME DE L'ARCHITECTURE TIENT A TROIS CONDITIONS ESSENTIELLES LA GRANDEUR DES DIMENSIONS, LA SIMPLICITÉ DES SURFACES, LA RECTITUDE ET LA CONTINUITÉ DES LIGNES

La grandeur des dimensions. Parmi les monuments de l'architecture qui ont fait l'étonnement de tous les siècles, il n'en est pas un seul qui, réduit à de petites dimensions, ne perdît immédiatement ce caractère de solennité sublime qui donne une secousse à notre âme. Il en est des spectacles qui frappent nos yeux comme des sons qui frappent nos oreilles : le sublime s'y trouve lié à l'idée d'une force imposante, d'une puissance extraordinaire, imprévue, terrible. De même que le roulement du tonnerre, le mugissement de la mer ou de la tempête, le bruit du canon produisent sur notre âme une impression sublime, de même les masses colossales de l'architecture nous saisissent d'étonnement et d'admiration par le sentiment qu'elles éveillent en nous d'une puissance formidable, rivale des puissances de la nature. Les pyramides d'Égypte, par exemple, en dehors de leur signification symbolique, ont un caractère



EXEMPLE D'ÉLÉVATION PERSPECTIVE

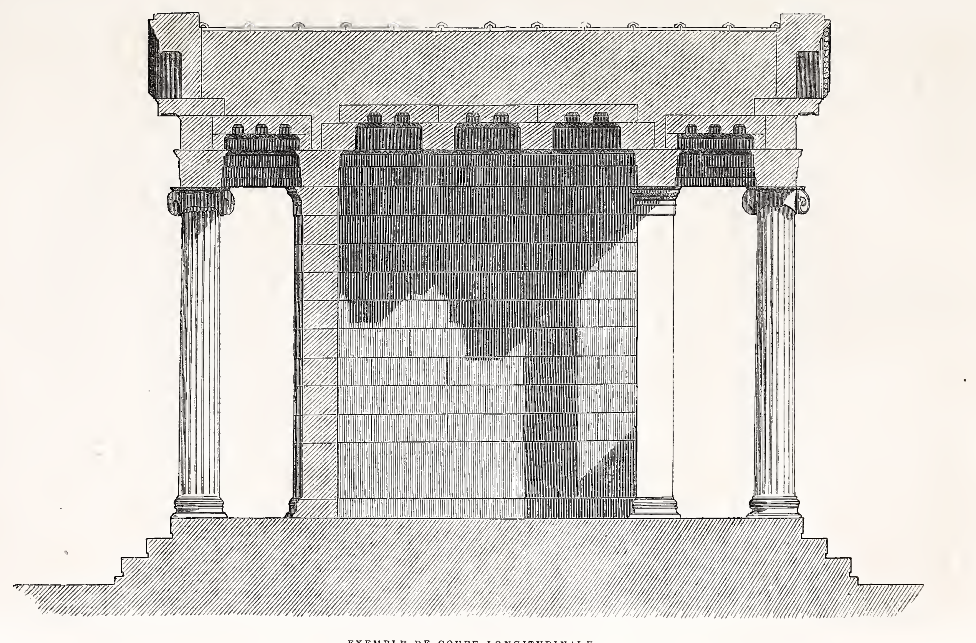
Temple de la Victoire Aptère, à Athènes

sublime, parce qu'elles semblent le disputer aux montagnes de la terre, et qu'elles témoignent ainsi d'une force prodigieuse qui élève notre pensée en remuant notre orgueil; car si les grandeurs de la création nous humilient par opposition à la faiblesse humaine, la grandeur des œuvres d'art, au contraire, nous enorgueillit par cela même qu'elle nous abaisse, c'est-à-dire que plus les hommes nous paraissent petits, plus alors l'humanité nous paraît grande. En se comparant à l'ouvrage de ses mains, le spectateur se trouve faible et fier tout ensemble.

Que si l'on suppose les pyramides ramenées aux proportions de cinq ou six mètres de hauteur, on sent tout de suite que la grandeur perçue par l'esprit va disparaître avec la grandeur vue par les yeux, et que l'idée même cachée sous les formes symboliques du triangle et du carré va dépouiller ce qu'elle avait de mystérieux, de redoutable. Est-ce à dire que la grandeur dimensionnelle soit la cause du sublime? Non, sans doute; elle n'en est que la *condition*, et cette condition est elle-même inséparable des deux autres, car bien des monuments peuvent avoir de vastes dimensions sans être pour cela sublimes, si la grandeur matérielle du tout est détruite par la petitesse et le relief des parties, en d'autres termes si l'effet de grandeur n'est pas énergiquement soutenu par la simplicité des surfaces, par la rectitude, l'économie et la continuité des lignes.

La simplicité des surfaces. Le sublime est toujours simple, et cela est vrai dans les arts du dessin comme dans la littérature. Pour frapper un grand coup sur notre imagination, il faut le frapper vite : plus le coup est inattendu et rapide, plus il est fort. En faisant passer l'esprit par divers détours agréables, en lui ménageant une variété de chemins ornés et fleuris qui le conduisent lentement, doucement au but, on lui procure l'impression du beau; celle du sublime se produit lorsque brusquement on mène l'esprit au but en lui faisant franchir d'un bond tout l'espace qui l'en sépare.

L'architecte qui veut exprimer fortement sa pensée l'exprimera donc simplement, c'est-à-dire par une ordonnance facile à saisir, par des moyens simples, par un effet simple. Cette condition est, du reste, inséparable de la grandeur, car si les surfaces manquent de simplicité, si elles sont compliquées de divisions, elles seront par cela même rapetissées. Prenons encore pour exemple les pyramides d'Égypte : si nous supposons leurs surfaces divisées en compartiments par des saillies répétées, l'œil sera naturellement amené à mesurer les surfaces au moyen de ces compartiments, et, s'accrochant aux saillies successives, il aura bientôt



EXEMPLE DE COUPE LONGITUDINALE.

Temple de la Victoire Aptère.

raison de la mesure du colosse; tandis que si la surface reste plane, unie, nos regards ne pourront l'embrasser qu'en bloc; le procédé par lequel ont été construites ces masses énormes se trouvant dissimulé, et toute mesure échappant à nos sens, l'étendue paraîtra immense et immense le pouvoir de l'architecte.

Donc, pas de grandeur en architecture si les surfaces sont multipliées et rompues, si les lignes sont brisées. Ce qui profiterait ici à la beauté détruit le sublime. Il y a dans la Thébaïde des temples de granit élevés par ces dynasties fameuses qui régnèrent sur l'Égypte il y a plus de trois mille ans; ces temples ont des surfaces de vingt-cinq ou trente mètres de hauteur, parfaitement unies et qui produisent sur tout voyageur l'effet du sublime. Si on les imagine partagées en trumeaux qui, coupant l'uniformité de ces murailles colossales par des projections variées, mais symétriques, y feraient jouer la lumière, l'ombre et les reflets, on intéresserait les yeux par les effets du clair-obscur, on introduirait la variété dans la vaste unité de ces façades imposantes; on les rendrait *belles* peut-être: elles cesseraient d'être *sublimes*.

La rectitude et la continuité des lignes. L'homme ayant en lui-même un modèle de beauté n'a besoin que de se connaître pour découvrir les lois du beau; mais c'est dans le sein de la nature antérieure, dans les grands aspects de l'univers qu'il trouve les sources du sublime. Si nous regardons la scène du monde, avons-nous dit, nous y voyons la ligne droite dominer dans tous les spectacles sublimes : les rayons du soleil, la majesté des plaines de l'Océan, les confins apparents de l'horizon, les rochers à pic, les abîmes. Mais sans porter aussi loin nos regards, il suffit d'observer les objets naturels dont nous sommes environnés pour trouver des causes toujours les mêmes aux différentes impressions que produit sur nous la physionomie des choses.

Toute matière est circonscrite par des lignes droites ou par des lignes courbes. Les lignes droites déterminent des formes angulaires; les lignes courbes enserrent des formes obtuses, émoussées. Or, dans la nature, les corps qui affectent des formes angulaires sont les rocs, les pierres, les métaux, tout ce qui est dur, tout ce qui est durable. Un arbre fort, une plante robuste s'élèvent en ligne droite, et, si la tempête les tourmente, ils ont plutôt rompu que plié; au contraire, les plantes délicates, les fleurs qui vivent un jour ne présentent que des courbes; pas d'arête vive, rien d'anguleux dans leur port, dans leur mouvement; leur tête penche, lueurs branches s'inclinent, leur tige plie et ne rompt pas. Ainsi, les formes angulaires expriment en général la force des êtres, la densité de

leurs fibres, l'énergie de leur résistance aux éléments contraires, et par conséquent leur durabilité, tandis que les formes curvilignes annoncent la douceur, la fragilité, la souplesse. On peut faire les mêmes observations dans les corps qui ont une croissance et une décroissance, comme le dit avec beaucoup de sagacité Alison (*Essays on Taste*) : « L'enfance et la jeunesse des plantes, l'enfance et la jeunesse des animaux offrent des contours arrondis, des formes tournantes et onduleuses. Mais dans la maturité des animaux et des plantes, dans leur état de perfection, les lignes deviennent plus droites, les formes s'accusent par des angles. Il en résulte que les formes curvilignes annoncent l'enfance, la tendreté, la délicatesse, tandis que les formes angulaires nous révèlent la maturité, la vigueur. » Il en est de même pour le tact que pour la vue, les corps anguleux étant rudes au toucher autant que les corps arrondis sont doux et maniables. Et l'idée que nous y attachons est si permanente, si fixe, qu'il nous suffit d'apercevoir un corps ou un être quelconque pour conclure de ses formes à ses qualités physiques. Or, ces qualités elles-mêmes sont liées aux qualités de l'esprit par une étroite analogie qui a son expression dans toutes les langues. Tous les peuples artistes appliquent aux formes physiques ces épithètes morales : *hardie, franche, fière*, ou bien : *timide, lâche, incertaine*. Il y a donc dans le dessin des contours et des surfaces quelque chose qui semble couvrir une intention, un *dessein* de la nature, j'allais dire une *pensée*. Intelligence aveugle et muette, la nature ne peut s'exprimer que par des formes matérielles. C'est à l'esprit de l'homme qu'il appartient de nommer ce que la nature lui montre, et d'évoquer ainsi les pensées dont elle contient le germe obscur, en leur donnant une forme morale, qui est la parole.

Cependant, si les lignes droites et les angles expriment naturellement dans le moindre objet la force, l'énergie, la résistance, la durée, combien l'expression va devenir frappante si les lignes se continuent, si les surfaces s'étendent et se prolongent, si les formes grandissent, sous le même angle, dans une création de l'architecture! Tout alors y sera grand; le soleil éclairant des surfaces simples et prolongées, unies et vastes, y étendra de grandes nappes de lumière. Brusquement arrêtée par les angles, l'ombre à son tour se répandra sur les surfaces opposées aussi largement que le clair. Par la continuité des lignes, ce qui est massif paraîtra énorme, ce qui est grand paraîtra immense, et, saisissant d'un seul coup l'ensemble du spectacle, l'esprit recevra cette impression sublime que lui font ailleurs les plaines sans fin de l'océan, l'uniformité solennelle du désert... Cela est si vrai que l'architecte a pu quelquefois, par un merveilleux mensonge de son art, imprimer à des édifices d'une

dimension médiocre un caractère de grandeur qui trompe le regard, grâce à la complicité de l'esprit. Ainsi, dans le royaume de Naples, les temples de Pœstum, bien que petits relativement aux colossales constructions de l'Égypte et de la Sicile, empruntent une indicible majesté, non-seulement de leurs proportions massives et de leur élévation au milieu d'une plaine déserte, mais encore et surtout de l'économie sévère de leurs surfaces simples, de leurs lignes droites, rigides et continues. Ce sont là des caractères si essentiels, que sans eux le bâtiment le plus vaste peut perdre à nos yeux de son étendue, tandis que par eux une architecture quelconque peut gagner les apparences de la grandeur.

Que si les lignes courbes sont substituées aux lignes droites, si les surfaces s'arrondissent, si les angles disparaissent, aussitôt l'effet change. Passant avec douceur de l'ombre à la lumière, de la lumière à l'ombre, graduellement conduit d'une extrémité à l'autre de l'édifice, le regard n'en apercevra plus d'un seul coup la grandeur. L'impression deviendra plus agréable, mais moins sévère, moins grandiose; elle va s'émousser comme les angles, et s'adoucir comme les contours et les surfaces. Il est possible qu'un monument à lignes courbes et à formes convexes, comme le Panthéon d'Agrippa, à Rome, réunisse les conditions de la beauté, même d'une beauté imposante, si la surface en est simple, non rompue par des ouvertures multipliées; mais il n'a plus ce caractère rude et fier qui enlève notre imagination, qui brusque notre âme. Il n'a plus rien qui fasse à nos yeux ce que fait à nos oreilles un coup de tonnerre; en un mot, il n'est plus marqué à l'empreinte du sublime. Sans anticiper sur les exemples que nous fournira l'histoire, nous pouvons affirmer dès à présent que ni la coupole de Saint-Pierre, à Rome, ni la colonnade circulaire qui précède la basilique, ni le dôme de Sainte-Sophie, à Constantinople, ni le Panthéon de Paris, ni Saint-Paul de Londres ne produisent l'effet sublime que nous font les longues lignes verticales et horizontales d'un temple égyptien ou d'un temple grec, ou les profondes nefs de nos cathédrales gothiques du beau siècle et leurs rangées de piliers qui, en ligne droite, s'élancent jusqu'aux cieux.

Quelle différence entre les monuments à lignes droites et les monuments à lignes courbes! Jamais l'architecte, par le prestige de son art, ne pourra nous faire illusion sur la grandeur d'un temple circulaire : il y faudra des dimensions prodigieuses pour que l'édifice nous impose. Une coupole, une rotonde, si vous les regardez du dehors, vous dérobent en tournant une partie considérable de leur étendue, parce qu'au lieu de se développer elles s'enveloppent. A tous les points de vue, elles se montrent en raccourci. Que dis-je! on n'en voit réellement que le dia-

mètre; or, si le diamètre est à la circonférence comme 7 est à 22, en supposant que la rotonde ait 220 mètres de tour, on n'en verra que 70. Si vous la contemplez à l'intérieur, la coupole pourra être embrassée dans son ensemble; mais, les lignes se repliant sur elles-mêmes au lieu de s'étendre, elle n'aura de majesté qu'à la condition d'être immense et d'offrir des surfaces unies, non rompues; et l'impression, si elle est solennelle, sera tranquille, parce qu'elle sera tempérée par la douceur du clair-obscur, et, pour ainsi dire, par le vaste silence de la voûte, où aucun angle ne viendra heurter le regard. Chose étrange, et qui n'a pas été observée, tant elle est simple, un temple rectangulaire, comme celui de Pœstum, grandit par ses lignes; une coupole, au contraire, se rapetisse par les siennes, de façon que les deux monuments nous trompent en sens inverse, l'un nous cachant sa petitesse, l'autre sa grandeur!

« On peut, dit Sulzer, parcourir le globe entier sans le trouver *grand*. Car si l'on ne se représente jamais que la seule partie de terre qu'on occupe, l'imagination n'a aucun effort à faire pour s'en former une idée. Mais si l'on veut d'un seul coup se représenter un espace de cent lieues et plus, il faut alors un effort de la pensée : de là l'idée et le sentiment de la grandeur. » Cet aperçu nous paraît en un point manquer de justesse. Il ne faut pas plus d'effort à la pensée humaine pour se transporter au bout de l'univers que pour franchir l'espace d'une lieue. Ce n'est donc pas de l'effort que naît le sentiment de la grandeur. Il naît, ce sentiment, de ce que notre imagination, au lieu de parcourir le globe à petites journées et à travers mille détours, embrasse d'un seul regard l'intervalle immense et en saisit l'immensité sans fractionnement aucun, en son entier, comme si une ligne droite unissait aux yeux de la pensée les deux extrémités de la terre. Pour l'architecture comme pour les autres arts du dessin, le secret de la grandeur est de présenter les objets dans leur indivision, dans leur tout.

Ainsi s'explique en quelque manière la sublimité des monuments humains. Par la contemplation de la nature, les grands artistes ont pénétré en son impénétrable génie, ils ont découvert les moyens qu'elle emploie pour manifester dans ses créations la force ou la douceur, la majesté ou la grâce, et, en lui empruntant son langage silencieux de lignes et de formes, ils en ont imité l'éloquence dans des monuments muets comme la nature, mais expressifs comme elle. De sorte qu'après avoir traversé l'esprit de l'homme, les lois du monde visible se sont de nouveau immobilisées dans la pierre ou dans le granit, et cette immobilité même est peut-être ce qui nous émeut le plus fortement. Comme l'a dit Joubert

dans ses admirables *Pensées,* « les ouvrages où il y a le plus de repos, mais un repos qui nous émeut, sont plus beaux que ceux où il y a plus de mouvement. Le mouvement donné par l'*immobile* est le plus parfait et le plus délicieux; il est semblable à celui que Dieu imprime au monde. »

VI

LE SACRIFICE DE L'UNE DES TROIS DIMENSIONS EST UN ÉLÉMENT DE GRANDEUR DANS L'ARCHITECTURE

Tous ceux qui ont visité cette basilique fameuse par ses dimensions, Saint-Pierre de Rome, se rappellent le désappointement qu'ils ont éprouvé en y entrant pour la première fois. Ce qu'ils s'attendaient à trouver immense, ils l'ont trouvé presque ordinaire, et, l'architecture les frappant au rebours des intentions de l'architecte, ils ont été surpris de n'être pas étonnés. Les Romains, il est vrai, assurent à chaque voyageur que l'émotion viendra plus tard, et qu'elle n'en sera que plus forte pour être ajournée. Et, en effet, si l'on mesure à sa taille les petits anges qui portent le bénitier, on aperçoit que ces petits anges sont des géants; si l'on parcourt l'église en tous sens, on est averti par un commencement de lassitude que le monument est colossal; si l'on compare le prêtre à l'autel où il officie, on finit par se convaincre que les piliers sont prodigieusement énormes et hauts, que la coupole est une œuvre gigantesque; mais ce n'est qu'après bien des calculs, des comparaisons, des rapprochements, que le visiteur en vient à saisir par la pensée l'incroyable grandeur de Saint-Pierre, car tout semble conspirer d'abord à déjouer son admiration, et même lorsque ce visiteur désenchanté essaye, le lendemain, de retrouver l'enthousiasme qu'il s'était promis de ressentir, il retombe sous l'empire des mêmes causes, et la déception du regard résiste à la certitude de l'esprit. Où est le secret d'une erreur aussi décevante? Il est surtout dans la parfaite concordance des trois dimensions. La hauteur étant très-haute, la largeur très-large et la profondeur très-profonde, ces trois grandeurs se rachètent l'une l'autre et se neutralisent. Si la nef, par exemple, était beaucoup plus étroite, aussitôt l'élévation paraîtrait demesurée et la profondeur étonnante. Sacrifier une dimension pour agrandir les deux autres était ici un artifice infaillible, et, chose admirable! ce mensonge eût servi au triomphe de la vérité, puisqu'il aurait favorisé l'impression vraie, celle d'une incommensurable grandeur.

Combien différentes les illusions qu'avaient su produire nos architectes du moyen âge! Guidés par le sentiment religieux, ils avaient sacrifié les largeurs aux élancements de l'ogive et aux profondeurs du sanctuaire; ils avaient donné à leurs dimensions des apparences merveilleuses et grandi outre mesure des cathédrales qui, dans Saint-Pierre de Rome, ne seraient guère que des chapelles. C'est ainsi qu'avec moins de matière ils émurent plus fortement l'esprit. Ils trompèrent nos yeux dans l'intérêt de notre âme.

VII

DIVERS SENTIMENTS S'ATTACHENT A LA GRANDEUR DANS LES DIVERSES DIMENSIONS DE L'ARCHITECTURE

Ce qu'il y a de plus intime dans la conscience des peuples se trahit par le langage. Là se trouvent des révélations inattendues et la source des inductions les plus lumineuses, les plus sûres. Car c'est toute l'humanité qui fixe le sens des mots primitifs, essentiels, de ceux qui ne vieillissent jamais. C'est elle qui, les frappant au coin de son génie et y gravant les idées et les sentiments universels, en fait les monnaies inaltérables de l'intelligence.

Hauteur, largeur, profondeur, ce sont là des mots qui, chez toutes les nations, s'appliquent à l'esprit comme à la matière, et qui déterminent le caractère des choses morales aussi bien que des choses visibles. Suivant qu'il se développe dans le sens de la hauteur ou dans le sens de la largeur, ou dans celui de la profondeur, un édifice nous communique des sentiments d'élévation, de stabilité ou de mystère. Si le monument s'élève à une grande hauteur, il élève aussi notre âme, et nous en avons un éclatant témoignage dans la seule identité de l'expression. Si la largeur est dominante et vaste, elle nous suggère aussitôt l'idée de la stabilité, de la durée, parce que la largeur des bases se lie dans l'ordre moral à tout ce qui est soutenu, résistant et durable, et qu'elle exprime la stabilité des empires non moins que celle des bâtiments. Si l'édifice a une grande étendue en profondeur, soit souterraine, soit à la surface du sol, l'impression qu'il produit est celle d'une terreur mystérieuse, car la profondeur a quelque chose d'obscur et d'imposant, aussi bien dans la nature que dans les pensées. Lorsqu'un homme sensible aux effets de l'art, — et après tout le plus humble des paysans y est souvent sensible

autant que le plus raffiné des citadins, — lorsqu'un homme, dis-je, ayant une âme, voit s'ouvrir devant lui une de ces grandes églises du moyen âge dont la nef se prolonge, dont le sanctuaire recule et se perd dans l'ombre, l'indécision du lointain lui inspire dès l'entrée une sorte de crainte religieuse. En sondant du regard l'éloignement et l'obscurité du fond, il se sent envahi par le pressentiment de quelque mystère. Son imagination plonge avec un vague effroi dans ces profondeurs comme dans l'inconnu, et ce mystère qui l'enveloppe est si étrange, si redoutable, qu'il n'ose ni parler à voix haute, ni faire retentir sur le pavé le bruit de ses pas... Quels artistes que les architectes sans nom qui bâtirent ces temples élevés et profonds où l'âme s'élève et s'enfonce tour à tour avec un mélange d'exaltation et de terreur, aspirant tout ensemble au monde invisible et au monde impénétrable! Quelle connaissance ils avaient aussi du cœur de l'homme, ces prêtres de l'Inde et de l'antique Égypte qui cachèrent leurs premiers temples dans les grottes, ou les creusèrent comme de vastes sépulcres dans les entrailles de la terre! Ils avaient observé avant nous quels rapports subtils unissent la matière et la pensée, quelle corde de la conscience doivent toucher infailliblement tels spectacles de la nature créée par Dieu ou reconstruite par l'homme; avant nous ils savaient que la vue des hauteurs élève nos sentiments, que la vue des largeurs rassure notre esprit, et que l'âme, redoutant un mystère dans tout ce qui est profond, ressent une terreur secrète au seul nom de l'abîme.

VIII

LES DIFFÉRENTS PEUPLES, SUIVANT LEUR GÉNIE, ONT ACCUSÉ DANS L'ARCHITECTURE LEUR PRÉFÉRENCE POUR L'UNE OU L'AUTRE DES TROIS DIMENSIONS

Par cela même que divers sentiments s'attachent à la prédominance de telle ou telle dimension de l'architecture, nous voyons les différents peuples faire prédominer dans leurs monuments tantôt la profondeur, tantôt la largeur, tantôt la hauteur, et cette préférence tient au génie de leur religion, aux habitudes de leur esprit; elle dépend de la direction que reçurent dès l'origine leurs pensées.

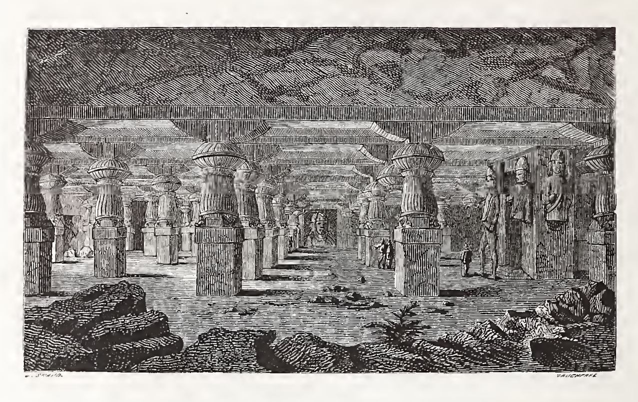
Comme l'a dit Ziegler dans ses *Études céramiques*, « le sens (au physique) est un état de la forme qui permet de saisir au premier coup d'œil les différences entre une dimension et les autres, entre la hauteur et la largeur,

entre une façade et ses côtés. » Or, le sens matériel des diverses architectures répond à leur signification poétique, à leur sens moral. Si le climat et la nature des matériaux disponibles ont influé partout sur le caractère de l'architecture, cette influence incontestable s'est fait sentir principalement dans la couverture de l'édifice; quant au sens matériel de son développement, il est lié sans aucun doute par un rapport secret avec les idées de la nation, avec sa manière d'imaginer le monde moral et de comprendre la divinité. Chez tous les peuples, les plus anciens artistes furent des prêtres : voilà pourquoi l'architecture commença par être symbolique, et ce symbolisme s'exprima tout d'abord par le choix de la dimension dominante. Un coup d'œil jeté sur l'histoire nous fait apercevoir sur-le-champ trois genres de grandeur parfaitement distincts et sensibles dans les constructions humaines. Les temples de l'Inde sont profonds, les temples de l'Égypte sont larges, les églises chrétiennes sont hautes, et ces contrastes correspondent à des religions différentes; ils expriment des pensées.

« Les religions de l'Inde, dit Lamennais, renferment toutes une idée panthéistique, unie à un sentiment profond des énergies de la nature. Le temple dut porter l'empreinte de cette idée et de ce sentiment. Or, le panthéisme est à la fois quelque chose d'immense et de vague. Que le temple s'agrandisse indéfiniment, qu'au lieu d'offrir un tout régulier, saisissable à l'œil, il force, par ce qu'il a d'inachevé, l'imagination à l'étendre encore, à l'étendre toujours, sans qu'elle arrive jamais à se le représenter tout ensemble comme un et comme circonscrit en des limites déterminées, l'idée panthéistique aura son expression. Mais pour que le sentiment relatif à la nature ait aussi la sienne, il faudra que ce même temple naisse en quelque manière dans son sein, s'y développe, qu'elle en soit la mère, pour ainsi parler. C'est là, dans ses ténébreuses entrailles, que l'artiste descendra, qu'il accomplira son œuvre, qu'il fera circuler la vie, une vie qui commence à peine à s'individualiser en des productions à l'état de simple ébauche : symbole d'un monde en germe, d'un monde qu'anime et qu'organise, dans la masse homogène de la substance primordiale, le souffle puissant de l'être universel. »

Ces belles considérations ne sont pas seulement d'un poëte : elles se peuvent rigoureusement vérifier. Les temples indiens, ceux qui constituent véritablement l'architecture indigène, sont de vastes excavations dans le roc vif, pratiquées avec une patience qui a duré des siècles. L'Inde en est remplie et tous les jours on en découvre en deçà ou au delà du Gange. Les plus fameuses sont celles de l'île de Ceylan, des environs de

Bombay, d'Éléphanta, de Benarès, de Salsette, de Douhmar, de la côte de Coromandel... Aucun plan visible ne se fait comprendre dans ces monuments; aucun ordre bien saisissable n'y règne. La pensée de l'architecte est obscure comme le sanctuaire qu'il a évidé sous le plafond des montagnes; elle est vague comme la divinité qu'on y adore, et il semble qu'en fouillant ainsi la nature on ait voulu y poursuivre ce mystérieux Brahm dont le visage est partout, cet être universel qui réside caché, enveloppé dans les profondeurs de la création et confondu avec elle. La religion des

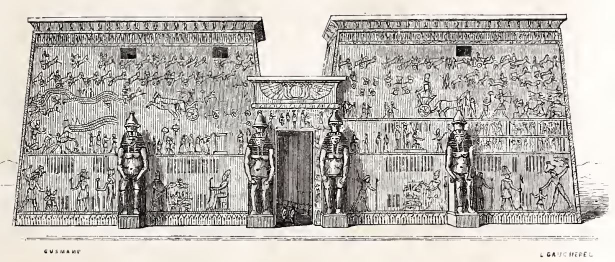


PRÉDOMINANCE DE LA DIMENSION EN PROFONDEUR

(Temple indien.)

Indous, qui est un panthéisme mystique, a dû imprimer à leurs monuments le caractère qui les distingue, et c'est là sans doute la cause secrète d'une préférence aussi marquée pour la dimension indéfinie en profondeur. Même lorsqu'ils ont élevé des pagodes pyramidales, leur architecture, suivant l'observation de Thomas Hope, tout en adoptant des formes un peu moins lourdes, représente encore la caverne creusée en plein roc et les matériaux amoncelés en pyramides à la surface du sol, après avoir été extraits du sein des rochers. Quant aux coupoles et aux minarets qui surmontent tant d'édifices dans l'Inde, ils y ont été construits par des musulmans, et leur style n'a rien de commun avec le génie des Indiens.

Les Égyptiens, qui étaient originaires de l'Asie, comme le prouvent l'anatomie comparée, l'analogie des langues et tous les travaux modernes depuis Herder jusqu'à Brügsch, les Égyptiens avaient conservé quelques traits d'une ressemblance éloignée avec la race indienne, mais ils en différaient par la nature de leurs croyances et par un génie qu'avait dû profondément modifier l'éternelle monotonie d'un climat brûlant. Il se peut, sans doute, que ce climat, en leur inspirant le goût de se créer des demeures souterraines, les ait habitués à une architecture massive, rappelant les énormes piliers de réserve que nécessite toute excavation; mais il faut reconnaître aussi que leurs idées religieuses contribuèrent puissamment à cette prédilection pour une stabilité à la fois réelle et

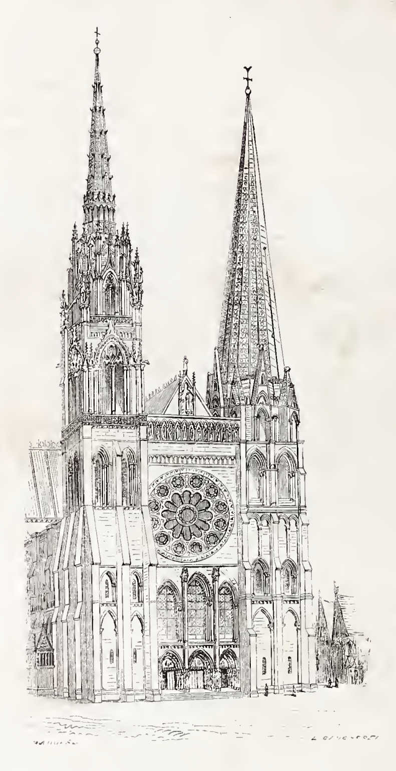


PRÉDOMINANCE DE LA DIMENSION EN LARGEUR

(Temple égyptien.)

apparente. Les Égyptiens croyaient fermement à l'immortalité de l'âme et ils désiraient l'immortalité de la matière, pensant que cette âme immortelle rentrerait dans son corps au bout de mille ans. Ils regardaient la vie d'ici-bas comme le prélude d'une existence meilleure. Aussi n'avaient-ils guère soin de l'habitation des vivants, tandis qu'ils déployaient une extrême magnificence dans la demeure des morts. Leurs maisons n'étaient guère que des huttes de terre et de roseaux, mais leurs tombeaux étaient bâtis pour les siècles, leurs temples même avaient une solennité sépulcrale, et leurs statues rigides comme des momies semblaient faites pour perpétuer cette image de la mort qui, sans les épouvanter, était toujours présente à leur esprit. Un peuple ainsi préoccupé de la vie future et qui l'espérait immuable, un peuple qui a conservé des cadavres plus de quatre mille ans, devait développer dans son architecture la dimension

qui assure la solidité de l'édifice et en présage la durée sans fin. L'immense largeur des bases devait être le trait caractéristique de ses monu-



PRÉDOMINANCE DE LA DIMENSION EN HAUTEUR

(Cathédrale de Chartres.)

ments. Murs, piliers, colonnes, tout, en effet, dans la construction égyptienne, est robuste, épais et court. Et, comme pour ajouter à l'évidence de cette inébranlable solidité, la largeur des bases est augmentée

encore par une inclinaison en talus qui donne à toute l'architecture une tendance pyramidale. Les pyramides elles-mêmes, celles de Memphis, dont la plus grande est le bâtiment le plus élevé de la terre, sont assises sur une base énorme : elles sont beaucoup moins hautes que larges. La pyramide de Chéops, par exemple, a 232 mètres 85 centim. à la base primitive, quand la hauteur verticale n'est que de 146 mètres 52 centim., c'est-à-dire que la base est à la hauteur exactement comme 8 est à 5. Ainsi tous les monuments égyptiens, même ceux dont l'élévation est célèbre, sont cependant plus étonnants encore par l'étendue de leur dimension en largeur, dimension qui les rend et les fait paraître impérissables, éternels.

Tout autre est l'aspect de nos monuments dans l'architecture ogivale. Ils s'élèvent, ils s'élancent vers le ciel, et c'est la hauteur ici qui triomphe. La foi du moyen âge a soulevé la voûte romaine; le souffle de l'esprit a haussé les tours jusqu'aux nuages. Il faudrait résister à l'évidence pour ne pas voir dans nos cathédrales gothiques l'œuvre d'un sentiment religieux, une image parlante de l'aspiration du croyant au paradis. Jusqu'à la naissance du style ogival, l'idée chrétienne n'avait eu dans l'architecture qu'une représentation insuffisante; elle n'avait pas eu son symbole de pierre et ne s'était pas encore matériellement exprimée et développée. « Il semble, dit M. Viollet-Le-Duc (dans son précieux *Dictionnaire de l'architecture française*), que jusqu'au réveil de l'esprit moderne au XIIe siècle, la tradition païenne laissait encore des traces dans les esprits comme elle en laissait dans les formes de l'architecture. » Quelle que soit l'origine de l'ogive, et avant que nous en venions à rechercher cette origine, il est clair pour nous qu'une cause morale a poussé les prêtres et les architectes à vouloir et à construire des temples d'une aussi prodigieuse hauteur, et qui, étant très-peu larges, y gagnent encore les apparences d'une élévation plus grande. Et comment ne pas reconnaître que le sacrifice de la dimension en largeur a été commandé par le désir d'émouvoir les âmes, aussi bien dans une petite église que dans une vaste cathédrale? La Sainte-Chapelle de Paris, qui a 36 mètres d'élévation, ne paraît-elle pas beaucoup plus haute parce qu'elle a seulement 9 mètres de large?

Il est vrai qu'un savant architecte, celui-là même que nous venons de nommer, croit trouver l'origine du système ogival dans les simples tâtonnements du constructeur en peine de bâtir des voûtes solides; mais pourrait-on soutenir que la foi chrétienne à son apogée n'a été pour rien dans ce besoin d'exhausser l'église et de se prêter ainsi aux élans de la

prière comme à l'ascension du regard? Il n'est pas conforme aux habitudes de l'humanité qu'elle applique avant de concevoir au moins par instinct; il n'est pas naturel qu'elle invente le moyen avant d'avoir aperçu le but. La pratique n'est pas la sœur aînée de l'esprit; elle éclaire la théorie, mais ne la précède point. L'exhaussement des églises chrétiennes était déjà prémédité, lorsque l'architecte comprit que cette surélévation ne pouvait être obtenue que par le tracé de l'ogive. Et si la dimension en largeur dut être sacrifiée aux nécessités de la construction, c'est que la pratique se trouva vouloir ce qu'avaient désiré toutes les âmes. La pierre et le sentiment furent d'accord.

De tous les peuples fameux par leur architecture, les Grecs sont les seuls qui aient conservé une sorte d'équilibre dans les trois dimensions de leurs temples, et cela même trahissait leur génie, génie clair et simple, exquis dans sa sobriété, mesuré dans sa grandeur. Sans doute leurs monuments n'ont pas une longueur égale à la hauteur et à la largeur, car un édifice dont les trois dimensions seraient les mêmes, c'est-à-dire qui aurait une base carrée et une élévation cubique, serait dépourvu de sens et partant d'expression; ce serait une abstraction muette, une monstruosité en architecture. Les Grecs ont presque toujours donné à leurs temples une largeur double de la hauteur et une longueur au moins double de la largeur. Mais ces différences ne sont pas, à beaucoup près, aussi frappantes que celles dont les monuments indiens, égyptiens ou gothiques nous offrent le spectacle. Elles sont dues au sentiment de la beauté plutôt qu'au sentiment religieux. Dans l'imagination des Athéniens, l'Acropole était aussi haut placée que l'Olympe, et le séjour des dieux mêmes était une montagne de la Thessalie. Revêtues des beautés parfaites de la forme humaine, les divinités de la Fable étaient tout ensemble familières et adorées. Elles avaient consenti à descendre parmi les hommes, de sorte que les hommes n'avaient point à s'élever jusqu'à elles. Aussi les temples grecs, sous leur fronton doucement abaissé, ont-ils peu de hauteur. Bâtis sur un point d'où ils dominent la plaine ou la mer, ils n'ont de véritable élévation que celle de la colline ou du promontoire qui leur sert de piédestal. Ils sont toujours élevés sans être jamais hauts.

Ainsi se vérifie notre proposition, que le génie des différents peuples se trahit déjà dans les seules dimensions de leur architecture. Et maintenant, des observations qui précèdent, il résulte que la largeur est une qualité plutôt matérielle, tandis que la profondeur s'adresse au sentiment et la hauteur à la pensée. « A égalité, dit Schiller, les hauteurs nous

paraissent plus sublimes que les longueurs, par la raison que l'idée du sublime de force s'associe nécessairement à la vue d'une hauteur. Une simple longueur, alors même qu'elle s'étendrait à perte de vue, n'a en soi rien de terrible; mais une hauteur est terrible : nous pourrions en être précipités! Cependant, pour qu'une grande hauteur soit terrible, il faut d'abord que notre imagination nous transporte au sommet, et par conséquent que cette hauteur devienne pour nous une profondeur. On peut faire cette expérience en regardant un ciel chargé de nuages et mêlé de bleu, dans une nappe d'eau sombre. La profondeur immense du ciel y formera un spectacle incomparablement plus effrayant que sa hauteur... »

En architecture, la profondeur, étant horizontale, produit sur nous, au lieu d'une terreur physique, cet effet d'appréhension morale qu'engendre le mystère. Quant à la vue des grandes hauteurs, elle nous détache un instant de la terre et en désintéresse notre âme. Dans les matières de l'esprit, comme dit Joubert, la grandeur se prend de bas en haut.

IX.

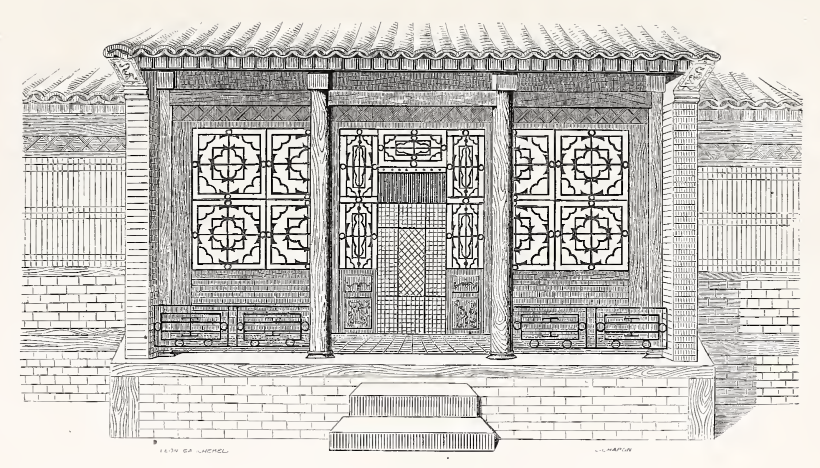
LA SÉVÉRITÉ DES SENTIMENTS QUE L'ARCHITECTURE INSPIRE EST EN RAISON DE LA PRÉDOMINANCE DES PLEINS SUR LES VIDES.

De même que l'art de distribuer dans un tableau les lumières et les ombres s'appelle, en peinture, le clair-obscur, de même l'art de distribuer dans un bâtiment les pleins et les vides peut s'appeler, en quelque manière, le clair-obscur de l'architecte. C'est là un des secrets de son éloquence; c'est par là qu'il imprime à son œuvre un caractère léger ou imposant, gai ou sombre. Et ce clair-obscur, il a une double expression; il modifie la physionomie extérieure du monument aussi bien que son aspect intérieur. Si l'on multiplie les vides, c'est-à-dire les portes, les fenêtres, les arcades, les entre-colonnements, le spectateur du dehors semble invité à tourner ses regards vers un édifice que tant d'ouvertures font paraître accessible et hospitalier. En y pénétrant par la pensée, il se représente un séjour égayé par l'abondance de la lumière et des habitants qui n'ont voulu ni se séparer du monde, ni fuir les rayons du jour. Au contraire, si les pleins dominent, si les vides sont rares, une certaine tristesse, et même un vague sentiment de crainte, s'empare aussitôt du spectateur; il est envahi par l'idée de l'austérité qu'il suppose à des hôtes si bien clos, si peu jaloux de voir et d'être vus; et cette

impression se fortifie à mesure que la construction se ferme, de telle manière que si les vides disparaissent, si les fenêtres sont absentes, l'édifice, ou plutôt l'esprit qui l'habite, cesse pour ainsi dire d'être en rapport avec l'esprit des passants. Soit que nous descendions l'échelle de nos impressions, du gai au sombre, soit que nous passions de l'obscurité qui rembrunit nos pensées à la douce clarté qui nous déride le front, les sentiments que nous inspire une architecture quelconque sont plus ou moins sévères suivant qu'elle diminue ou qu'elle augmente le nombre de ses ouvertures.

Partout où les hommes se réunissent pour le plaisir, l'édifice accuse franchement la prédominance des vides sur les pleins, ou du moins, chose remarquable, tout ce qui n'a pu être enlevé aux nécessités d'une construction solide est racheté alors par des vides simulés, succédant aux vides véritables. Dans les lieux de fête, dans les salles de danse ou de récréation, dans les cafés, dans les foyers de théâtre, on est porté à multiplier les glaces, non pas tant pour y offrir vingt fois de suite un miroir à la beauté, que pour élargir, pour égayer l'intérieur par des ouvertures factices, et substituer ainsi à la tristesse des pleins qui arrêteraient la pensée, les vides apparents qui laissent passer le regard. Un peuple que nous considérons comme frivole et qui est certainement très-sensuel, le peuple chinois, a donné à tous ses bâtiments l'aspect de la gaieté par un système de construction où le bois, étant plus employé que la pierre, fait complétement dominer les vides sur les pleins. Percée à jour de toutes parts et n'ayant guère d'autre partie entièrement pleine que la toiture, la maison chinoise semble faite à l'image d'une volière d'oiseaux familiers. L'intimité domestique y est protégée, non par des murailles, mais par des stores, et, grâce à tant de légèreté, tout y respire un bonheur paisible, une vie riante et purement terrestre, dont la poésie ne s'élève pas plus haut que l'amour des fleurs. Observons, du reste, que par un tact admirable les Chinois ont rappelé la ligne droite dans tous les compartiments de ces cages humaines; ils ont disposé en sens vertical et horizontal, même les purs ornements de leurs demeures, limitant les vides par des contours à angles droits, comme ailleurs on limiterait les pleins.

Supposons maintenant que tant de châssis délicats se changent en murailles, que les vitrages soient remplacés par des pierres, le sentiment du spectateur va devenir grave à mesure que la construction deviendra massive. Lorsque des hommes désenchantés de la vie se réunissent dans un lieu solitaire pour vivre sans famille, prier et méditer en silence, leur premier soin est d'élever un rempart entre eux et le monde. Ensuite, non



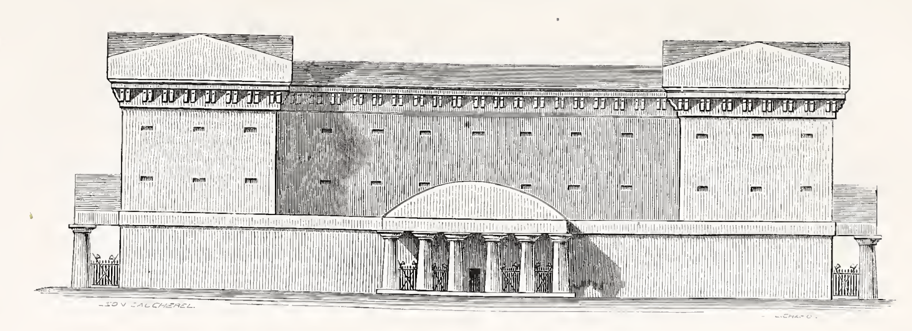
EXEMPLE DE LA PRÉDOMINANCE DES VIDES SUR LES PLEINS.

(Maison d'un lettré, en Chine.)

contents de fuir les bruits du dehors, ils se défendent même contre les bruits du cloître en se bâtissant des cellules qui les séparent les uns des autres. Ici l'architecture va présenter beaucoup de surfaces pleines et peu d'ouvertures, même au dedans, de sorte que le voyageur séculier qui apercevra de loin le monastère ou qui voudra le visiter recevra une impression de recueillement religieux et se sentira gagné un instant par le goût de cette vie contemplative, silencieuse et murée.

Revenus des lieux écartés où s'élève l'architecture monastique, au milieu du mouvement qui anime les cités actives, nous y rencontrons des bâtiments de toute espèce indiquant les divers besoins inventés par le génie de la civilisation : ici une douane, là un théâtre, plus loin un tribunal, une prison, une caserne, un musée... et chacun de ces édifices, suivant que les vides l'emporteront sur les pleins ou les pleins sur les vides, nous procurera une première sensation douce ou pénible et devra nous suggérer les idées de liberté et de plaisir, ou bien celles de force, de compression, d'austère justice. Si nous approchons d'un musée, nous en serons avertis par la multiplicité des fenêtres qui perceront quelquefois jusqu'à la toiture; si nous passons sous les murailles d'une prison, les fenêtres ne seront plus que des baies étroites, plus larges que hautes, et dont la rareté sinistre annoncera l'obscurité des cachots; si c'est une douane, le caractère massif et rude de l'édifice manifestera une pensée hostile à la liberté de la circulation et des échanges, c'est-à-dire un autre genre de prison; si c'est un fort, les ouvertures ne seront plus que des meurtrières, tout juste assez grandes pour laisser passer l'œil d'une sentinelle ou le canon d'une arme à feu.

Les architectes antiques avaient parfaitement compris cette éloquence des pleins et des vides. Les monuments les plus graves, les plus imposants de leur architecture sont les temples égyptiens, qui n'admettent le plus souvent d'autre ouverture extérieure que la porte percée entre deux énormes massifs de pierre ou de granit appelés pylones et semblables à des tours carrées. Des escaliers conduisent aux plates-formes établies sur le sommet des pylones; mais ces escaliers ne sont pas visibles du dehors : ils prennent jour sur les cours intérieures. Un mystère s'élève ainsi entre le sanctuaire et le peuple; impénétrable aux regards du passant, le temple ne reçoit la lumière que par des ouvertures supérieures; il est *hypæthre*, ce qui veut dire découvert par en haut; il n'a de vue que sur le ciel. Même caractère dans les temples grecs. Lors même qu'ils sont entourés d'une colonnade, l'œil n'aperçoit au travers qu'un mur plein, sans fenêtre, et les deux portes qui ouvrent



EXEMPLE DE LA PRÉDOMINANCE DES PLEINS SUR LES VIDES.

(Prison d'Aix, en Provence, construite par Ledoux.)

sur les façades de l'orient et de l'occident. Là, c'est encore le plus souvent par une percée pratiquée dans le faîte qu'est éclairé le lieu saint où s'élève l'image du dieu. Ainsi l'extrême rareté des ouvertures semble d'accord avec la sévérité du monument, et si un portique en facilite l'accès en offrant au peuple un abri sous le fronton ou sous les ailes du temple, derrière ce portique se dresse une muraille infranchissable.

Au moyen âge, les églises catholiques présentent, il est vrai, de grandes surfaces toutes percées de vitrages qui sembleraient devoir diminuer l'austérité de l'architecture; mais pour atténuer l'effet que produirait ici l'abondance du jour, l'architecte a su amortir l'éclat de ses verrières sous des rouges intenses, des bleus violents, des verts profonds, de sorte que la fenêtre, colorant au passage les rayons du soleil, devient à demi obscure et rétablit au dehors la gravité de l'édifice, tandis qu'elle répand dans l'intérieur la mélancolie de ses sombres lumières.

Dans les temps modernes, un des hommes qui ont le mieux senti l'expression sévère que peut obtenir l'architecture par la sobriété des vides, est l'architecte Ledoux, qui fut en réputation au siècle dernier. Tout ce qu'a produit cet artiste est marqué à l'empreinte d'une simplicité forte et du plus rigide caractère. C'est lui qui éleva autour de Paris ces barrières qu'on vient de détruire, et dont quelques-unes étaient des chefs-d'œuvre à leur manière. Un philosophe qui aurait voulu habituer les esprits à l'abolition des octrois n'eût pas mieux conçu son architecture. De quelque point de l'horizon qu'il se dirigeât sur Paris, le marchand, du plus loin qu'il apercevait ces pleines et lourdes murailles, ces portes basses flanquées de colonnes trapues et ces très-rares fenêtres par où il se sentait surveillé, songeait tout de suite à payer la rançon de l'industrie et du travail. Partout l'architecte avait atteint son but en variant l'application du même principe.

Il faut citer encore, comme un exemple frappant de l'expression des pleins en architecture, la prison construite à Aix en Provence sur les dessins du même artiste. L'édifice est un quadrilatère aux quatre faces égales et pareilles. Chacune se développe sur une grande ligne et présente une surface nue et lisse, percée de quelques ouvertures très-étroites et très-rares. Aux deux angles s'élèvent deux corps de bâtiment qui ne font point saillie sur le nu du mur extérieur, mais qui se distinguent par un couronnement triangulaire sans aucune moulure, sans aucun vide apparent ou réel. Au milieu de ces sombres façades s'ouvre un petit péristyle de colonnes serrées et courtes : il semble de loin que le prisonnier n'y

pourra passer qu'en courbant la tête. Par sa beauté sauvage, son aspect farouche, ce monument est un modèle du genre.

On le voit, du moment que les pleins gagnent sensiblement sur les vides, la physionomie de l'architecture change à vue d'œil. Le kiosque devient maison, la maison devient cloître, le cloître devient forteresse; puis en continuant de degrés en degrés, nous descendons du fort à la prison, de la prison au mausolée... Là tout est fermé, et c'est le plein de la pierre qui exprime la mort. Cependant une ouverture y est parfois ménagée, comme pour laisser un passage au souvenir ou marquer une issue à la délivrance de l'âme.

On peut vérifier la force de cette impression et combien elle est infaillible, par une facile contre-épreuve. Le vide, disons-nous, semble exprimer dans l'architecture le besoin de lumière et un constant rapport entre les habitants de l'édifice et le spectateur, en d'autres termes la vie de relation, la vie même. Cela est si vrai que rien n'est plus triste pour le regard comme pour l'esprit que ces fenêtres ou ces portes murées, que le langage populaire, dans son énergie saisissante, appelle des portes *condamnées!* On dirait que les habitants ont été chassés ou qu'on leur a disputé la lumière et la respiration, ou bien qu'ils ne sont plus. Ce sentiment, il a été compris sans doute par les architectes musulmans qui ont bâti dans l'Inde, près d'Allahabad, les mausolées de sultans que Daniell y a dessinés (*Indian Scenery*), car on y voit des fenêtres dont la baie simulée est toute pleine, comme si elle eût été bouchée avec des pierres, après l'ensevelissement du mort.

Chose étrange! cet artifice de l'architecture qui consiste à prodiguer les ouvertures ou à les épargner est doublement expressif, mais d'une seule manière. A l'extérieur, il est vrai, ce sont les pleins qui reçoivent la force du jour et qui sont clairs, tandis que les vides se manifestent par des profondeurs obscures, à moins que la lumière n'y soit à certains moments réfléchie par des vitrages. De sorte que la construction devrait, ce semble, impressionner le spectateur du dehors tout autrement qu'elle impressionne celui qui habite ou qui regarde l'intérieur. Toutefois c'est l'effet contraire qui se produit, non-seulement parce que l'imagination rétablit les ombres derrière les murs et que la pensée voit pénétrer le jour par les fenêtres, les arcades ou les portes, mais encore parce que les surfaces de pierre, lorsqu'elles sont élargies et dominantes, nous marquent ou l'égoïsme de ceux qu'elles abritent, ou la mélancolie de ceux qu'elles cachent, ou le malheur de ceux qu'elles emprisonnent.

Oui, les pleins et les vides sont les longues et les brèves de cette prosodie muette qu'on appelle l'architecture. Les répartitions de l'espace y jouent à peu près le même rôle que dans la musique les intervalles des sons, la succession vive ou lente des mouvements rhythmiques.

Tout véritable architecte doit se souvenir de ce principe quand il dessine les plans d'un édifice public ou privé. Il doit savoir qu'en distribuant les lumières et les ombres dans l'intérieur de son œuvre, il en détermine déjà le caractère extérieur ; qu'en un mot, les vides et les pleins sont les dactyles et les spondées de sa poésie.

X.

PROPORTION, CARACTÈRE, HARMONIE, TELLES SONT LES TROIS CONDITIONS GÉNÉRALES DU BEAU DANS L'ARCHITECTURE

Proportion. En arrivant sur la terre pour résumer la création antérieure et la couronner, l'homme y fit aussitôt briller le génie de l'ordre. Il en apportait le besoin dans son esprit et l'image dans son corps. Doué d'une vie double, la vie organique, celle des viscères, et la vie animale ou de relation, celle de l'âme, il représentait, il contenait en lui tout à la fois et la nature inférieure qui l'avait précédé, et une nature supérieure capable de comprendre la première et de la régir.

Soit que nous regardions la terre, soit que nous levions les yeux au firmament, nous ne voyons partout qu'un désordre immense et sublime. De même que le ciel nous montre des myriades de constellations qui paraissent dispersées par la main d'un semeur inconnu, de même la terre se hérisse à l'imprévu de montagnes aux formes bizarres, se couvre de forêts irrégulières et donne naissance à des fleuves dont le cours capricieux semble obéir à cette puissance obscure que nous appelons le hasard. Sans doute un principe d'ordre règne dans le monde et préside au retour constant des phénomènes naturels comme à ces révolutions des astres dont les désordres mêmes sont prévus par la science ; mais dans les spectacles matériels de l'univers, aucune symétrie n'est visible, et, s'il en existe une, elle échappe complétement à nos sens ; elle se perd dans les hauteurs inaccessibles de la pensée divine, elle est cachée dans l'infini.

Sur la terre, après cependant que la nature a fait un aveugle effort pour prendre une forme régulière dans la cristallisation, la symétrie apparaît dans les animaux, et l'homme en est le modèle le plus éclatant. Le corps humain présente au plus haut degré l'image de l'ordre, et d'un ordre parfait, parce que la liberté s'y combine avec la règle, car il y a en lui une symétrie sans uniformité; il a des membres semblables et des membres inégaux, des organes doubles et des organes simples, la similitude de droite à gauche et la variété de bas en haut. Cet ordre parfait répond dans la création à l'intelligence; il est l'emblème extérieur de la raison. Aussi l'homme éprouve-t-il le besoin de mettre de l'ordre dans ses pensées comme dans les phénomènes de la matière. Non content de posséder en lui la symétrie et la proportion, il les veut en dehors de lui. Ces arbres qui poussaient en confusion dans la forêt, il les range, les commande, les aligne; il en redresse les contours, il en corrige les formes, et en attendant de les transformer en colonnes, il leur fait suivre toutes les courbes, toutes les directions de sa pensée. Ces fleuves, ces torrents qui précipitaient leur course aveugle et désordonnée, il les régularise, les contient, les endigue, et il leur impose le niveau de sa volonté, de sorte que la rivière devient canal, comme la campagne était devenue jardin. Ces montagnes bizarrement soulevées par les catastrophes du globe, il les soumet à sa géométrie et il les change en pyramides. Ces cavernes formées par les cataclysmes des premiers âges, il les rectifie et il les recreuse en catacombes. Le même génie qui l'avait porté à mesurer les sons pour en créer la musique, le porte à mesurer l'étendue, à peser les corps et à régler les surfaces, pour créer l'architecture.

On conçoit maintenant pourquoi les hommes veulent de la proportion dans un édifice. Mais qu'est-ce que la proportion? c'est l'existence d'une mesure commune entre les diverses parties d'un tout. Un corps a des proportions lorsqu'un de ses membres sert de mesure à chacun des autres et au tout. C'est là ce que les Grecs appelaient *symétrie*. Nous attachons, nous, au mot *symétrie* un autre sens, puisqu'il signifie seulement dans notre langue la correspondance des parties droites avec les parties gauches. La nature, encore une fois, n'a point mis de proportion dans les créations minérales et végétales. « D'après la grosseur d'un arbre, dit Quatremère (*Dictionnaire d'architecture*), on ne pourra déterminer la grosseur de ses branches, ni conclure de la grandeur des branches à la grandeur de l'arbre, car on sait combien de hasards rendraient cette induction trompeuse si on en voulait généraliser la règle. Chaque animal, au contraire, est organisé d'une manière tellement constante dans son espèce, et les rapports de ses membres avec son corps sont tellement

uniformes qu'une seule partie vous fait connaître la mesure du tout. *A l'ongle on connaît le lion.* »

Un édifice où l'on ne verrait ni ordre, ni symétrie, ni proportion, paraîtrait l'œuvre du hasard, ce qui veut dire d'une puissance inintelligente et aveugle. Or l'homme, par cela même qu'il est le seul être intelligent de la création, désire manifester son intelligence dans ses ouvrages. Pour cela il les fait en quelque sorte semblables à lui-même, en leur imprimant le caractère de son esprit, qui est la logique, et le caractère de son corps, qui est la proportion. Chose admirable! l'architecture n'emploie que des matières inorganiques, la pierre, le marbre, la brique, le fer, et le bois quand il n'a plus de séve, c'est-à-dire quand il a cessé d'être une substance organique, et cependant, sous la main de l'architecte, ces matières inertes vont exprimer des sentiments et des pensées. En les soumettant aux lois de l'ordre, de la symétrie et de la proportion d'une manière sensible aux regards, il leur communique une apparence de vie, il leur prête un organisme conçu à l'image du sien propre. Par cette proportion artificielle, la nature inférieure est élevée à la dignité du règne organique; elle est rendue expressive, éloquente, et elle devient capable d'exprimer l'âme d'un artiste et souvent l'âme de tout un peuple.

Mais il en est des édifices humains comme du corps de l'homme. L'ordre, la symétrie et la proportion n'y sont voulus rigoureusement que dans l'appareil extérieur. Au dedans, ce n'est plus la beauté générale qui commande, c'est la vie individuelle. Si nous regardons l'intérieur du corps humain, nous n'y voyons aucune symétrie, aucun arrangement autre que celui qui est nécessaire au jeu des organes. Le cerveau, il est vrai, présente deux lobes parfaitement égaux et symétriques parce que le cerveau est l'organe destiné à la vie de relation, à la vie de l'esprit. Mais dans les fonctions individuelles, la vie intérieure offre un aspect tout autre. L'estomac est une poche informe; le cœur est un muscle impair qui n'est point placé au centre; le poumon gauche est plus long et moins large que le poumon droit; le foie présente des lobes inégaux; la rate est un ganglion placé vers la gauche et qui n'a pas son pendant; mais toute cette organisation, que la science trouve si merveilleuse dans son irrégularité, est cachée sous un revêtement d'organes similaires, se répétant, se correspondant à égale distance d'une ligne médiane, et formant chez les animaux la symétrie, chez l'homme la beauté. Semblables en cela au corps humain, les monuments de l'architecture ont aussi une vie double et un double aspect.

A l'extérieur, pour répondre à cette *politesse* dont parle si bien l'ar-

chitecte anglais que nous avons cité, ils doivent être réguliers, symétriques, mais symétriques de gauche à droite, à l'instar de l'homme, et non pas de bas en haut, ni de la face antérieure à la face postérieure. Leur vie de relation se manifestera par des ouvertures qui seront comme les yeux et les oreilles de l'être qui les habite; leur entrée occupera le centre de l'édifice comme la bouche est placée sur la ligne centrale du visage; ils affecteront des formes angulaires ou arrondies, suivant qu'ils auront été bâtis pour manifester une idée virile, la force, ou une idée féminine, la grâce; ils auront enfin une proportion, puisqu'il existera entre tous leurs membres apparents ce rapport harmonieux, cette mutuelle dépendance, qui ramènent la variété des parties à l'unité de l'ensemble, et qui sont la première condition du beau dans tous les arts.

A l'intérieur, au contraire, l'édifice n'est point assujetti à la répétition identique des membres, ni aux régularités de la façade, ni à l'unité d'aspect. Aussi, quand l'architecte en nous dessinant la coupe d'un monument nous en fait, pour ainsi dire, l'autopsie, nous y voyons comme dans le corps humain des dimensions inégales, des formes irrégulières, des disparités qui sont pour notre œil un désordre, mais qui constituent l'individualité, la liberté de l'édifice. Toutefois il est des monuments dans lesquels la vie de relation est intérieure, et ceux-là veulent la symétrie même au dedans. Une salle de spectacle, un cirque, une chambre où le parlement délibère, sont soumis aux lois de la régularité géométrique au dedans comme au dehors. Et cette double symétrie dont pouvait se passer le temple antique où la foule ne pénétrait point, elle est nécessaire à l'église chrétienne, parce que tous les fidèles s'y rassemblent, parce que c'est dans l'église que se manifeste la vie animée, à la lueur des flambeaux qui en sont comme l'image, parce qu'enfin la pensée de tout le peuple réside dans l'axe de l'édifice. Peu importe alors que la symétrie extérieure soit dérangée en détail par l'addition d'une sacristie d'un baptistère, ou par l'irrégularité d'une ligne éloignée du centre... Mais à part ces circonstances, on peut dire en général que l'architecture n'est pas sujette à la symétrie intérieure, si ce n'est quand la vie commune doit fonctionner dans l'enceinte même du monument.

Ainsi, au dedans règne une beauté relative, libre, ou du moins sans règle fixe, tandis qu'au dehors règne une beauté nécessaire et soumise à ses propres lois.

Caractère. Dans l'homme le caractère est le visage de l'âme, comme dit Cicéron, *vultus animi*. En architecture, le caractère est aussi la physionomie morale de l'édifice. De même qu'un portrait sans caractère

n'est qu'une vaine ombre de la personne représentée, de même tout monument qui ne s'adresse pas à notre esprit, qui n'y éveille aucune pensée, est un simple amas de pierres, un corps sans âme. Mais quelle est l'âme de l'architecture? C'est la pensée qu'elle exprime.

Si cette pensée est celle de tout un peuple, si elle est vague, mais puissante et grande par son vague même, si le monument n'a aucune utilité pratique, aucune autre destination que de s'élever comme un symbole de la croyance universelle, l'architecture alors n'a point de caractère déterminé; mais elle est grandiose, mystérieuse, étonnante, elle a *du caractère*. Si la pensée est précise, claire, si elle a été conçue par le grand nombre et que l'édifice ait une destination positive, l'architecture devra montrer au premier coup d'œil ce qu'elle est et ce qu'elle n'est point, parce que l'artiste aura dû y imprimer clairement, c'est-à-dire fortement, tous les signes auxquels on pourra reconnaître le but qu'il s'est proposé : l'édifice aura ainsi le caractère qu'il doit avoir et qui lui est propre; il aura *son caractère*. Si la pensée que l'architecte doit manifester est une pensée individuelle et se rapporte à une destination privée, l'édifice représentera la manière de penser ou de sentir particulière à ceux qui l'habitent, et, s'il la représente avec énergie, il aura *un caractère*.

Aux yeux du philosophe, il n'est rien de plus dangereux qu'un homme sans caractère, parce qu'il peut être alternativement bon ou méchant, ami ou ennemi; aux yeux de l'artiste, il n'est rien de plus méprisable qu'une œuvre sans caractère, non-seulement parce qu'elle nous expose à de continuelles erreurs, mais parce qu'elle est aux antipodes de la beauté.

C'est, en effet, un acheminement à la beauté que le caractère, aussi bien dans l'homme que dans ses œuvres. Si nous jetons un regard sur la société humaine, nous y voyons des hommes en qui la vie n'apparaît qu'à l'état d'ébauche, pour ainsi parler. La nature parcimonieuse ne leur a départi qu'une dose d'existence suffisante à peine pour qu'ils puissent se mouvoir dans un très-petit cercle; ce sont de purs individus; ils ne représentent qu'eux-mêmes; ils s'appellent Pierre ou Jean. Cependant, parmi la foule quelques hommes se distinguent par une richesse de vitalité qui, à la faveur des événements de leur vie, s'est développée dans le sens de leur naturel : ceux-là personnifient beaucoup d'individus à la fois; leur unité équivaut à un nombre, ils ont en bien ou en mal un caractère : on les nomme le juste, le brave, ou bien le misanthrope, le glorieux, l'avare. Quelquefois il arrive que leur nom propre devient un nom générique, de sorte que tout hypocrite est un Tartufe de par le génie de Molière, comme, depuis Homère, tout brave est un Achille. Que si un

homme porte en lui, non pas la physionomie d'un vice, mais les marques éclatantes d'une vertu, il s'approche de la beauté. Celui, par exemple, en qui seraient rassemblés tous les traits de la force courageuse, bienfaisante et tutélaire, aurait un caractère héroïque, une des faces de la beauté : il s'appellerait Thésée ou Hercule. Celui qui réunirait en lui tous les signes de la plus haute majesté, la sérénité dans la puissance, le calme dans la volonté irrésistible, une douceur imposante, une grandeur redoutable, celui-là serait divinement beau : il s'appellerait Jupiter. Ainsi, à mesure que l'individualité s'enrichit et se prononce, elle s'élève au caractère ; à mesure que le caractère perd de sa rudesse, il s'élève à la beauté. Il en est de même pour les édifices.

Notre esprit est ainsi fait qu'il aime à concevoir dans un seul moment beaucoup de pensées, et il ne peut le faire qu'en les réduisant toutes à une seule, en ramenant la variété à l'unité. Vous passez, je suppose, devant une maison vulgaire ; cette maison, si tant est que vous la regardiez, ne vous représente que l'habitation d'un homme inconnu que vous ne désirez pas connaître ; elle ne s'adresse ni à votre esprit ni même à vos regards ; elle n'éveille en vous aucune pensée. Plus loin, vous êtes arrêté par une construction dont l'aspect est modeste ou pompeux, plaisant ou sévère, mais étrange, mais frappant ; votre esprit se porte sur un des côtés de la physionomie humaine, ou du moins vous éprouvez un sentiment conforme à l'aspect de l'édifice, parce qu'il s'y trouve un premier élément du beau : l'originalité. Si maintenant c'est un monument public qui appelle votre attention, tel qu'un théâtre, une prison, un temple, chacun de ces ouvrages suscite en vous tout un groupe de pensées qui se réduisent à une seule ou qui ne produisent qu'une seule impression. Sous les murs d'une prison, le crime, le jugement, la punition, le remords, la douleur, toutes ces idées se présentent à la fois et se résolvent en un sentiment de crainte ou de malaise : le cœur se resserre. Devant le péristyle élégant d'un théâtre, tout vous parle de plaisir et de la variété dans le plaisir, tout vous annonce ou vous procure le sentiment du bien-être : le cœur se dilate. Sous les voûtes d'une église, le croyant est envahi par une multitude de pensées : la destinée de l'homme, sa demeure future, la chute, la rédemption, la vie, la mort, et toutes ces pensées se fondent dans un seul et unique sentiment, le sentiment religieux. L'édifice passe donc de l'originalité au caractère et il s'élève du caractère à la beauté à mesure que les pensées se groupent, se pressent, se généralisent, et, en sens inverse, la beauté descend au caractère et le caractère à la simple originalité à mesure que le nombre des pensées diminue et qu'elles se précisent pour entrer dans un cadre plus étroit,

pour affecter, par exemple, la forme spéciale d'une fontaine, d'un observatoire, d'une halle ou d'une maison privée... Mais, encore une fois, ces idées particulières, ces nuances que l'architecture manifeste si vivement dans son langage silencieux, elles n'appartiennent qu'aux civilisations avancées, à celles où les relations humaines se compliquent et se développent, où les citoyens se partagent, où les intérêts se divisent. Dans l'enfance de l'humanité, lorsque les sentiments sont neufs et les âmes naïves, le peuple entier, réuni dans une croyance commune, concourt à la construction du monument qui en sera le symbole. Devant exprimer avec énergie le sentiment universel et le transmettre aux âges futurs, ce monument est colossal et il est bâti avec l'ambition d'une durée éternelle; il est l'image d'une société jeune, forte et simple; il a un grand caractère, il est sublime.

Nous avons vu précédemment que l'on peut déjà caractériser l'architecture par le choix des dimensions, des lignes et des surfaces, par la distribution des pleins et des vides; nous verrons bientôt tout ce qu'ont inventé les hommes pour ajouter à l'éloquence de l'architecture, et comment un peuple, artiste par excellence, a eu le privilége d'imprimer à ses monuments un caractère élevé, adouci et libre, qui se confond avec la beauté même.

Harmonie. Le mot *harmonie*, en grec ἁρμονία, signifie, dans son acception primitive, liaison, assemblage, emboîtement. Les auteurs grecs l'appliquaient à l'architecture. Pausanias l'a employé en parlant des murs cyclopéens de Tyrinthe, formés de très-grandes pierres entremêlées de plus petites. « Chacune de ces petites pierres, dit-il, servait d'*harmonie* aux grandes. » C'est donc de l'architecture que les musiciens ont emprunté le mot *harmonie* que l'on penserait avoir été créé tout exprès pour la musique.

Une architecture a de l'harmonie lorsque tous ses membres sont tellement liés entre eux qu'on n'en peut retrancher ou transposer un seul sans rompre l'unité de l'édifice. La variété dans l'unité, c'est la loi de tous les arts, et cette loi est exprimée par le mot *harmonie*. Ici encore, c'est l'organisme du corps humain qui doit servir de modèle à l'architecte, non sans doute pour qu'il en fasse une imitation ridicule, mais pour qu'il applique à ses ouvrages les lois du mécanisme le plus merveilleux qui fut jamais. Malgré le nombre prodigieux des parties qui le composent, le corps humain est un, il est aussi harmonieux que divers, et chose admirable, c'est en répétant les organes que la nature y a exprimé l'unité. L'homme est *un* justement parce qu'il est *double*. En voyant dans

un corps deux yeux semblables, deux oreilles semblables, deux bras égaux, deux jambes pareilles en hauteur, en largeur, en épaisseur, nous apercevons tout de suite l'unité de plan qui a présidé à la création du corps humain. Si l'homme se présentait à nos regards avec un bras droit qui fût plus long ou plus court, plus gros ou plus mince que le bras gauche, nous croirions avoir devant nous deux êtres, tandis que la répétition identique des membres accuse l'identité de la personne, sa parfaite unité. La symétrie est ainsi comme un second coup de burin qui grave plus profondément les traits que le premier coup n'avait fait que dessiner. Ainsi l'entendent les grands maîtres de la musique, lorsque, pour faire pénétrer dans l'âme de la foule le sentiment de leurs mélodies, ils y insistent par une répétition quelquefois redoublée, et se font comprendre à l'oreille par des phrases symétriquement similaires qui sont, à vrai dire, la construction architectonique de leur pensée.

En transportant dans l'architecture la loi de son être, l'homme a eu en vue de reproduire l'harmonie qu'il avait admirée en lui-même, cette harmonie qui est nécessaire à ses oreilles autant qu'à ses yeux, à son esprit autant qu'à son corps, car il la veut, il la poursuit partout, en peinture, en sculpture, en musique, dans tous les arts, dans tous les spectacles, même dans ceux qui tiennent à l'ordre moral. « Quel mépris ne sentons-nous pas, dit le père André (*Essai sur le beau*), quand nous voyons un air cavalier dans un homme d'église, un air de village dans un courtisan, un air de Caton dans un jeune homme, un air de petit-maître dans un vieillard, en un mot un air de masque sur un visage ? »

La première cause de l'harmonie en architecture, c'est l'unité de plan qui engendre naturellement l'unité d'élévation et l'unité de style, surtout lorsque l'entière exécution du plan a pu être dirigée par celui qui l'a conçu. Nous en avons sous nos yeux plus d'un exemple. Le palais des Tuileries, pour avoir été bâti, continué, modifié, interrompu, repris, défait et refait par plusieurs architectes, présente le plus choquant de tous les défauts d'harmonie. Il semble qu'au lieu de dissimuler au moins par la ressemblance du style les additions, les allongements successifs qu'on y voulait faire, on ait pris à tâche d'accuser les disparates de l'édifice en changeant d'architecture à chacune des pièces de rapport dont se compose maintenant ce vaste palais.

Ce qui importe en architecture, c'est l'unité d'impression qui doit sortir du sein de la variété et s'en dégager clairement. Si la pensée de l'architecte est grave, que tout soit sérieux dans son œuvre jusqu'à la couleur et au caractère des matériaux qu'il emploiera, que le plan soit simple et formé de lignes rigides, que l'élévation ne soit pas tourmentée

par des ressauts, que la décoration soit sobre, c'est-à-dire que les parties lisses l'emportent de beaucoup sur les parties ornées; qu'il en soit enfin du monument comme de ce philosophe qui, suivant le mot du père André, ne doit pas avoir l'air d'un petit-maître... Vérités évidentes! vérités banales! pensera peut-être le lecteur. Mais quoi! elles sont tous les jours méconnues, ces vérités, chez les peuples les plus éclairés du monde. Eh! ne voyons-nous pas au milieu de ce Paris même, si célèbre et tant vanté, un barbare mélange, dans tel édifice, du style chrétien et du style païen, tel vieux monument restauré ou achevé à la moderne, telle église gothique s'ouvrant par un portail grec ou romain?... Non, il n'est jamais inutile de rappeler aux architectes que toutes les œuvres de la nature, la plus belle surtout, leur offrent, par analogie, des modèles à étudier de cette harmonie sans contrainte, de cet enchaînement facile en apparence, mais rigoureux au fond, qui est un des principes inviolables de leur art et le secret de leur puissance morale. « Le doigt d'un homme, dit l'anatomiste Sue, ne saurait s'ajuster exactement à la main d'un autre homme. Chaque partie d'un tout organique est semblable à l'ensemble et en porte le caractère. Tout devient ovale si la tête est ovale; si elle est ronde, tout s'arrondit; tout est carré si elle est carrée; il n'y a qu'une forme commune, un esprit commun, une commune racine; c'est ce qui fait que chaque corps organique compose un tout dont on ne peut rien retrancher et auquel on ne peut rien ajouter sans en troubler l'harmonie, sans qu'il en résulte de la difformité ou du désordre. Tout ce qui tient à l'homme dérive d'une même source, tout est homogène en lui : la forme, la stature, la couleur, les cheveux, la peau, les veines, les nerfs, les os, la voix, la démarche, les manières, le style, les passions, la haine et l'amour. Il est toujours un, toujours le même. »

Voilà le modèle éternel de l'architecture. Là sont marquées avec évidence les lois d'une harmonie qui n'est pas l'uniformité, mais l'accord; qui n'est pas l'unisson, mais le concert.

XI.

EN DEHORS DES CONDITIONS GÉNÉRALES DU BEAU, QUI SONT INVIOLABLES, L'ARCHITECTURE VARIE ET DOIT VARIER SUIVANT LE CLIMAT, LES MATÉRIAUX ET LA CONFIGURATION DU SOL.

Il faut en convenir, l'architecture est le moins indépendant de tous les arts, parce qu'elle se rapporte toujours à un but qui la gêne, la contraint

et la domine. « Ce rapport à une fin, dit M. Chaignet (*Principes de la science du beau*), suffit pour détruire l'indépendance de l'architecte : il n'est plus maître de lui-même ; il dépend de la fin qu'on lui impose et de toutes les conditions qui en découlent ; il les subit fatalement, car on ne bâtit pas pour bâtir. Religieuse, militaire, domestique, l'architecture a nécessairement un but : le château, le temple, le palais, le tombeau, l'aqueduc ; les membres mêmes de l'édifice, la fenêtre, la porte, même la porte triomphale, rien de tout cela n'existe par soi, ne s'explique par soi-même ; tous les esprits y cherchent ou un but pratique ou un sens symbolique... Ce rapport à une fin est le vice incurable de l'architecture. »

Hegel, au contraire, a distingué deux architectures : l'une *indépendante*, celle qui est un symbole, c'est-à-dire qui exprime une pensée générale et vague et qui est libre de toute destination positive, comme par exemple un obélisque ; l'autre *dépendante*, celle qui est soumise à l'utilité pratique, comme par exemple la maison. Mais la dépendance de l'architecte ne cesse, on le voit, que dans des œuvres d'une simplicité rudimentaire, où la beauté ne peut trouver place, car le beau est inséparable de l'harmonie, qui est elle-même inséparable de la variété. Un obélisque, une pyramide, peuvent être sublimes : ils ne sauraient être beaux. Il est donc vrai de dire que le beau de l'architecture n'est pas indépendant et absolu ; il est relatif et subordonné à une fin : c'est là sans doute le vice de ce grand art ; mais ce vice n'est pas *incurable*.

L'homme est libre, avons-nous dit, en vertu du principe même qui lui fait comprendre la nécessité. L'architecte peut donc reconquérir en quelque sorte sa liberté, s'il transforme une nécessité physique en une nécessité morale, c'est-à-dire s'il accomplit comme une œuvre de choix volontaire ce qui lui est imposé par la nature des choses. Le sage fait de la nécessité une vertu : l'architecte en fait une beauté.

Il est même à remarquer, en faveur de l'architecture, que ses œuvres sont de pures créations de l'esprit. Si, d'une part, elle est forcée d'obéir aux lois de la matière et aux rigueurs de la science, de l'autre, elle n'est point assujettie, comme la peinture et la statuaire, à l'imitation précise d'un modèle fourni par la nature. Au lieu d'avoir à imiter les ouvrages de Dieu, elle n'imite que ses pensées. Tout ce qu'elle touche, elle le façonne à son gré. Au moyen de matières inertes, pesantes, souvent grossières, elle exprime l'invisible, l'impondérable, l'idéal. Par là elle retrouve magnifiquement son indépendance et sa grandeur.

Nous avons déjà montré comment les idées et la religion des différents

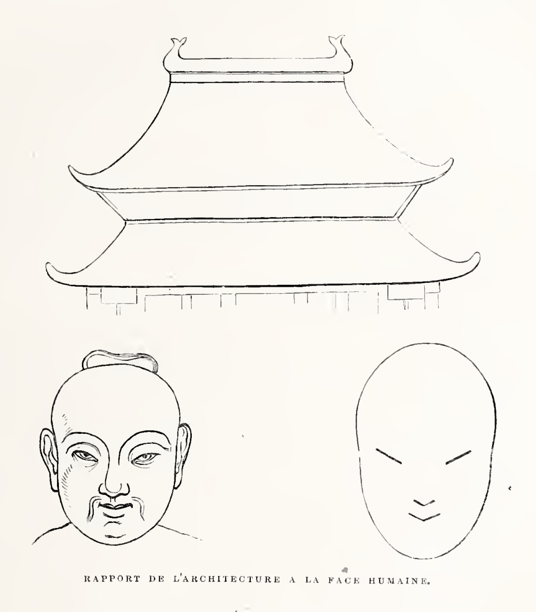
peuples modifient les grands aspects de leurs monuments : nous devons considérer maintenant les variétés qu'engendrent dans l'architecture le climat, les matériaux et la configuration du sol.

Le Climat. — Transportons-nous au commencement de la civilisation, dans les pays qui furent le berceau de l'humanité et d'où nous vient la lumière. Les montagnes de ces contrées sont hautes et froides ; mais les plaines sont brûlantes. Pour trouver un abri contre les ardeurs du soleil, les habitants se creusent dans le roc des demeures inébranlables à l'instar des excavations naturelles ; ils y cherchent un refuge pour les vivants, un asile pour les morts ; ils y fouillent le temple de la divinité obscure dont ils ont une idée vague, et qui semble résider pour eux dans les entrailles de la terre. Cependant, le sol est fertile et la population augmente. Les excavations ne lui suffisant plus, elle s'avance dans la plaine, et la voilà forcée d'élever sa construction au lieu de l'ensevelir. Alors les matériaux extraits du rocher lui servent à intercepter les rayons du soleil par des murailles impénétrables. Puis, ces matériaux qui s'étaient entassés naturellement en pyramides à l'entrée des cavernes, ils en imitent la disposition en bâtissant des pagodes qui diminuent de largeur à mesure qu'elles s'élèvent, et qui rappellent ainsi par leur forme et leurs étages superposés les premiers résultats d'une excavation... L'influence du climat est ici évidente, et les débuts de l'architecture indienne décideront, pour l'avenir, de sa physionomie. Les Indiens se plairont à changer d'immenses rochers en vastes temples à ciel ouvert ; à façonner en pleine masse des chapelles, des galeries, des obélisques ; à tailler dans une montagne un éléphant colossal ; ils bâtiront de cette manière avec une patience inouïe des monuments d'une seule pierre, comme on en voit un exemple dans la prodigieuse architecture de Kaïlaça, où l'homme n'a eu que des vides à pratiquer dans le roc, tous les pleins étant faits par la nature.

« Sur le plateau élevé de l'Asie centrale, dit Thomas Hope (*Histoire de l'Architecture*), le Tartare n'a d'autre richesse que ses troupeaux ; dès qu'un pâturage est épuisé, il doit transporter dans un autre sa famille et son bétail ; il aura donc une habitation qui puisse le suivre partout, aussi légère, aussi facile à déplacer que l'exige sa vie errante, et qui s'accorde avec ses besoins et ses ressources ; aussi la construit-il avec les peaux des bêtes dont la chair le nourrit. En route, il déploie ces peaux pour en couvrir le chariot qui transporte sa famille ; veut-il s'arrêter un instant, il les étend sur des pieux, les attache avec des épingles de bois et ne

s'occupe jamais d'affermir dans le sol les fondements de cette construction temporaire. »

Eh bien ! de ces premières habitudes, si bien observées, d'un peuple pasteur, sortira toute l'architecture chinoise. Lorsque les Tartares descendirent dans les plaines fécondes de la Chine et y fixèrent leur demeure, ils conservèrent dans leurs constructions les formes de la tente, sans doute parce que ces formes consacraient le souvenir de leurs campements



RAPPORT DE L'ARCHITECTURE A LA FACE HUMAINE.

primitifs, et devaient rappeler constamment à leurs neveux l'ancienne liberté d'une vie errante et la poésie des ancêtres. En effet, comme le remarque de Pauw, il est impossible de ne pas reconnaître la contrefaçon d'une tente dans l'architecture des Chinois, « qui ont été, comme tous les Tartares, des nomades ou des scénites, c'est-à-dire qu'ils ont campé avec leurs troupeaux avant que d'avoir des villes. Et c'est là sans doute l'origine de ces singulières constructions qui restent sur pied lors même qu'on en renverse les murailles, parce que ces murailles enveloppent

seulement la charpente sans porter le toit, comme si l'on avait d'abord commencé par faire autour des tentes une enceinte de maçonnerie pour renfermer le bétail, et tel a dû être en réalité le premier pas de la vie pastorale et ambulante vers la vie sédentaire. »

La tente est donc le type de l'architecture chinoise. La maison, le palais, les tours, les pagodes, tout a l'apparence d'un pavillon porté sur des pieux. Le toit aux pointes recourbées en l'air figure une peau qui serait étendue sur des cordes et accrochée aux extrémités du pieu. La tente du pasteur semble avoir pris racine dans un pays agricole, et s'être immobilisée en se transformant en bois de fer, en brique, en faïence, en porcelaine. Mais d'autres causes sont venues se joindre peut-être à cette réminiscence obstinée des origines, et concourir à déterminer un seul et même caractère dans l'architecture de la Chine. Une de ces causes n'est-elle pas la conformation physique de la face humaine dans la race chinoise, chez laquelle l'obliquité des organes doubles est si sensible et présente une si frappante analogie avec la physionomie riante de leurs constructions, aussi bien qu'avec leurs coiffures et leurs chaussures, suivant la curieuse observation faite par Humbert de Superville dans les *Signes inconditionnels de l'art?*

En ce qui touche les matériaux employés par les Chinois, nul doute que ces matériaux n'aient influé sur l'aspect de légèreté et de gaieté qui distingue leurs édifices. Bâties généralement en bois et en bambous, les constructions publiques ou privées de la Chine ne peuvent se conserver qu'à la condition d'être peintes; sous les mille couleurs dont elles sont diaprées, sous le vernis qui les fait reluire, elles ressemblent à de jolis meubles de grande dimension, percés à jour, ou plutôt à des cages dont les barreaux seraient les colonnes et les solives de la charpente. Quant à leurs tours de porcelaine, elles ont, quoique plus solides qu'on ne penserait, un caractère évident de fragilité, de sorte qu'on les prendrait pour d'immenses jouets d'enfants. L'architecture même de ce pays étrange semble sourire comme la figure de ses habitants; au lieu d'offrir l'apparence de la solidité, elle n'en offre que l'ironie.

Comme l'architecture de l'Inde, celle de l'Égypte a eu pour point de départ, selon toute apparence, l'excavation dans le roc. Là aussi, l'amoncellement extérieur des matériaux a pu conduire à l'idée de la pyramide, et cette forme, qui est par excellence la forme de la solidité, convenait d'autant mieux au génie particulier des Égyptiens qu'ils bâtissaient toujours avec la croyance à l'immortalité et dans l'espoir d'assurer à leurs constructions une durée éternelle. Mais, à part ces monuments dont la signification d'ailleurs était symbolique, comme celle des obé-

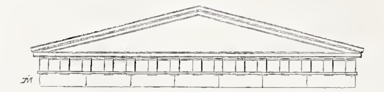
lisques, tous les édifices de l'Égypte sont terminés en terrasses, et de grandes lignes horizontales y accusent le développement de la dimension en largeur. Cette disposition est expliquée par la nature d'un climat sous lequel la pluie est presque inconnue. D'autre part, une architecture aussi massive, aussi colossale, n'était possible que dans un pays où abondent les montagnes de calcaire, les roches de grès et de granit. Voilà donc une grande variété d'aspect qui déjà résulte de la température et qui tient à la qualité des matériaux disponibles. Cependant les idées, la religion, la physionomie morale des Égyptiens, durent subir à leur tour l'influence du caractère physique de l'Égypte. Ce ciel d'un azur invariable, ce Nil imposant et monotone dont les inondations mêmes étaient régulières et prévues, l'inaltérable sérénité de l'air, un éternel soleil, un paysage toujours accablé de lumière et le voisinage d'un désert sans fin, tout cela devait à la longue faire un peuple calme, grave et résigné, qui aurait un art monotone comme sa patrie, qui élèverait patiemment des colosses, et qui pourrait manifester dans son architecture l'inébranlable solidité de l'assiette horizontale.

C'est surtout, il est vrai, dans la couverture des édifices que l'influence du climat se fait sentir; mais cette partie est très-importante pour l'art, puisqu'elle se détache sur le ciel et frappe les regards du plus loin qu'ils peuvent apercevoir le monument. Dans l'Afrique septentrionale, depuis l'Égypte jusqu'au Maroc, en Orient et dans le midi de l'Italie, les édifices sont surmontés de plates-formes, et le caractère de l'architecture en est profondément modifié, car la ligne horizontale qui les termine exprime, encore une fois, le calme, la paix, le repos, parce qu'elle annonce la pureté du ciel et rappelle la tranquillité de la mer.

De tout temps il en fut de même dans ces contrées, ainsi qu'en témoignent la Bible et les écrivains antiques. « Quand tu bâtiras une maison neuve, dit le Deutéronome, tu feras des défenses autour de ton toit, afin que tu ne rendes pas ta maison coupable de sang si quelqu'un tombait de là. » On peut ajouter à cette preuve le passage de l'Odyssée où Homère raconte la mort d'Elpenor, un des compagnons d'Ulysse. Étant allé dormir sur la terrasse du palais de Circé, Elpenor oublia en se réveillant que la terrasse n'avait point de parapet, et s'étant dirigé, à moitié endormi encore, du côté opposé à l'escalier, il se précipita sur le pavé et se tua.

En Grèce, la température ne permet plus les terrasses; elle exige un comble. Aussi, malgré la provenance égyptienne de leurs arts plas-

tiques, les Grecs durent ajouter à leurs temples et à leurs demeures une couverture dont la pente fît écouler l'eau de pluie. Toutefois cette couverture à deux rampants qui terminait l'édifice par une forme pyramidale n'avait encore rien d'aigu; elle dessinait un angle très-ouvert et formait



à l'architecture un couronnement adouci et gracieux. Mais à mesure que l'art de bâtir s'étendait vers le nord, la toiture dut affecter une inclinaison plus rapide. Il est en effet reconnu que si la pluie est moins fréquente dans les pays chauds, elle y est aussi plus serrée et plus violente. Il faut alors moins de pente à l'écoulement des eaux, parce que leur abondance même les entraîne, et que la chaleur du climat sèche le comble presque aussitôt que la pluie a cessé. Dans les pays tempérés, au contraire, où il pleut plus souvent et moins fort, les toitures sèchent plus lentement : il y faut une pente plus roide. Enfin cette pente doit se prononcer encore davantage dans les pays froids, où la pluie et la neige détruiraient les combles en y séjournant... Et maintenant, quelle diversité d'aspect entre les bâtiments à plates-formes et nos édifices au faîte plus ou moins aigu! Les uns reposent, les autres s'élancent : de là des expressions toutes différentes; de là des idées de calme ou de mouvement, de sérénité ou d'inquiétude, d'aspiration hardie ou de paix.

Les Matériaux. — Les matériaux que l'architecture met en œuvre sont de deux espèces, naturels et artificiels.

Les matériaux naturels, ceux dont les molécules ont une cohésion formée par la nature, sont la pierre, le bois, le fer, le plomb, le zinc, l'ardoise. Sous le nom générique de pierre qui indique une matière commune, on comprend des substances précieuses, telles que les granites, les porphyres, les basaltes, et les innombrables variétés de marbre. Le marbre, en effet, n'est qu'une pierre calcaire, mais d'un grain assez fin et assez compacte pour recevoir le poli, comme l'exprime l'étymologie grecque du mot, qui est μαρμαίρειν, reluire.

Les matériaux artificiels sont la brique, le béton, le pisé, le bitume, la faïence, la porcelaine. Ils sont ou homogènes, c'est-à-dire formés d'une matière unique, ou hétérogènes, c'est-à-dire composés de substances diverses, mais associées et rendues cohérentes par le génie de l'homme. Pour combiner des éléments naturels et en créer des maté-

riaux factices, l'architecte a employé l'action de l'air, de l'eau et du feu, et dans sa collaboration avec la nature, chose admirable, ce sont trois agents destructeurs qui lui ont servi à fabriquer des éléments de construction.

En faisant sécher à l'air libre des carreaux d'argile, il s'est procuré des *briques crues* comme celles que les voyageurs Rich et Ker Porter ont trouvées par monceaux dans les ruines de Babylone, et des *adobes* qui sont les matériaux du même genre au Mexique et au Pérou. Le procédé de dessiccation à l'air lui a permis également d'élever ces murs de terre battue, encaissés et moulés entre deux planches, que l'on nomme aujourd'hui *pisé* et qui excitèrent, il y a deux mille ans, l'admiration des Romains : « Mais quoi! dit Pline le naturaliste, ne voit-on pas en Afrique et en Espagne des murailles de terre appelées murailles de forme (*parietes formaceos*), parce qu'on les jette en moule plutôt qu'on ne les construit, et ces murailles ne durent-elles pas des siècles, en résistant aux pluies, aux vents et au feu, plus fermes que des murs de moellons? L'Espagne voit encore aujourd'hui avec étonnement les guérites et les tours de terre qu'Annibal fit construire sur le sommet des montagnes. »

En mêlant, en noyant dans un mortier de chaux et de sable de menus éclats de pierre et des cailloux qui ne dépassent pas en volume la grosseur d'un œuf, l'industrie humaine se crée de très-grandes pierres artificielles qui durcissent à l'air et encore mieux au fond de l'eau; elle forme ainsi des blocs énormes, pouvant cuber jusqu'à cinquante mètres, car il en est entré de cette grandeur dans la construction du môle d'Alger. Ces matériaux, appelés *bétons*, permettent à l'ingénieur de rivaliser avec la nature, et d'employer à la surface du sol des monolithes plus effrayants que ceux de l'Égypte. Nous avons vu naguère à Paris le pont de l'Archevêché reconstruit en béton, c'est-à-dire coulé d'un seul jet, moulé en un seul bloc, sur lequel on a simulé des pierres de taille, sans doute pour satisfaire les regards et les rassurer [1].

Par l'action du feu, l'homme transforme l'argile, et produit à l'usage de l'architecture des tuiles et des *briques cuites*, après leur avoir imprimé la forme qu'il juge la plus convenable à ses desseins. En faisant liquéfier par la chaleur un mélange d'asphalte et de sable qui durcit au contact de l'air et de la lumière, il compose un ciment de *bitume* propre au pave-

1. Tous les habitants de Paris et tous les voyageurs qui y sont venus connaissent l'arche immense construite en béton par les frères Cogniet, à Saint-Denis, et formant un pont d'une seule pierre.

ment ou à la couverture des édifices et des terrasses, et qui a été connu en Orient, de toute antiquité. C'est aussi en traitant par le feu la terre et les matières vitrifiables, qu'il fabrique au profit de l'architecte des briques et des tuiles vernissées ou émaillées, des carreaux de faïence, et ces belles dalles de porcelaine dont les Chinois ont construit ou du moins revêtu leurs tours.

Il est enfin un autre genre de matériaux qui fut souvent mis en œuvre par les Romains : ce sont les ciments. Non contents de s'en servir pour liaisonner les pierres et les briques de leurs édifices, les Romains ont fait du ciment un élément de construction. Ils l'ont combiné parfois avec la brique en quantités égales, ainsi que nous le voyons à Paris dans les restes imposants des Thermes de Julien. Les couches de ciment alternant avec les briques dans la même mesure d'épaisseur, la liaison devient à son tour un principe de résistance, de sorte que, par la force de cette cohésion décuplée, le monument finit par être d'une seule pierre.

Il est presque inutile de dire que la variété des matériaux naturels ou artificiels dont l'architecture dispose influe sur la variété d'aspect qu'offrent les monuments chez les divers peuples. Pour nous qui étudions ici l'architecture, non comme une science, mais comme un art, c'est-à-dire dans les sentiments qu'elle fait naître et dans le beau qu'elle exprime, nous n'avons guère à nous occuper que du côté apparent des matériaux. C'est pourquoi le plâtre, le mortier, le ciment, ne sont point de notre ressort, si ce n'est dans les parties extérieures de leur emploi. Il en est de même des pierres et des briques. Nous avons à les considérer par cette surface visible qu'on appelle le *parement*, et non par cette surface, toujours cachée aux regards, qu'on appelle le *lit*.

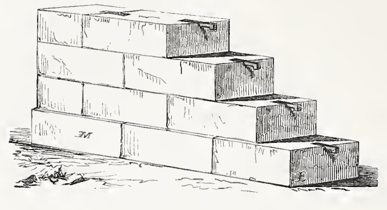
Les pierres se forment dans la carrière par couches, et l'expérience a démontré qu'elles ont plus de consistance dans cette situation naturelle que dans toute autre. On peut se représenter la pierre comme un livre, qui, posé à plat, supporterait de grands fardeaux, tandis que, posé sur la tranche, il céderait au moindre poids qui en écarterait les feuillets. Employer une pierre en *délit*, c'est la placer dans un autre sens que celui qu'elle avait dans sa formation; en d'autres termes, c'est faire un parement de ce qui doit être un lit. Les colonnes de la façade de Versailles du côté des jardins, et celles de la cour du Louvre présentent cette anomalie. Il est vrai que ces colonnes ne portent rien et sont appliquées à l'édifice comme une pure décoration; mais cela même — nous le verrons plus tard — est une première faute qui ne saurait justifier la seconde. Cette faute, elle a été commise plus d'une fois dans nos constructions du moyen âge, mais du moins elle avait

alors pour excuse la nécessité. « Ne pouvant, dit M. Viollet-le-Duc, ni transporter ni surtout élever à une certaine hauteur des blocs de pierre d'un fort volume, les constructeurs romans se contentèrent de l'apparence; ils dressèrent des parements formés de placages de pierres posés en *délit* le plus souvent et d'une faible épaisseur. » Ainsi, en puisant dans les entrailles de la terre les matériaux dont il se servira, l'architecte y trouve le principe de leur création et le secret de leur solidité. Il n'a donc plus qu'à transporter à son ouvrage les lois que la nature a observées dans le sien, lorsqu'elle a formé lentement et par couches successives des concrétions qui ont pris, en naissant au sein des carrières, une assiette inébranlable.

Dans tous les monuments de l'architecture, avons-nous dit, la solidité doit être apparente autant que réelle, et faire ainsi partie de la beauté. Il ne suffit pas à l'architecte de persuader l'esprit, il lui faut convaincre les yeux. Mais il y a deux genres de solidité, la pesanteur et la cohésion. La solidité par la pesanteur s'appelle stabilité. Quand les matériaux sont énormes, ils sont stables par leur poids, *mole suâ;* il est alors inutile de les cimenter. Lorsqu'ils ont construit ces murs cyclopéens qui sont une superposition de rochers, les Pélasges n'ont usé d'aucun ciment. Telle pierre qui cube vingt-quatre mètres et qui pèse dix milliers peut être considérée à elle seule comme une masse de maçonnerie adhérente au sol avec une force égale à son poids... Cependant la construction cyclopéenne cesserait elle-même d'être solide si elle s'élevait outre mesure, à moins d'avoir l'épaisseur d'une montagne. Il faut donc, pour le mur qui doit se développer considérablement en élévation, réunir les deux genres de solidité, cohésion et pesanteur. C'est ici que les différents peuples, tout en accusant la diversité de leur génie par le côté extérieur de leur architecture, ont dû obéir, dans le fait de construire, à certaines règles communes et à peu près invariables.

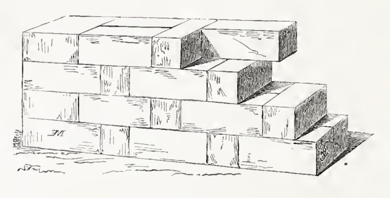
Il est de principe général que tous les joints d'un mur doivent être verticaux et tous les lits horizontaux, et que les joints d'une assise ne doivent jamais rencontrer les joints de l'assise inférieure ou supérieure, mais doivent correspondre au point-milieu de la pierre qui est immédiatement au-dessus ou au-dessous. En disposant ainsi les pierres, l'architecte assure et rend évidente la solidité de sa construction, car si deux pierres viennent à se disjoindre dans une assise, cette disjonction ne peut se prolonger dans l'assise inférieure. Lorsque toutes les assises sont de hauteur égale et que toutes les pierres ont les mêmes dimensions, on en forme cet appareil simple et parfait qui se remarque dans la plupart des constructions antiques de la Grèce, notamment au temple d'Érechthée, au

temple de la Victoire Aptère, au Parthénon; c'est celui que Vitruve a nommé *opus isodomum* (du grec ἰσόδομον); les pierres y sont reliées ordinairement par des crampons de bois ou de bronze.



OPUS ISODOMUM.

Mais avec des pierres de même forme et de dimensions égales on peut dresser un autre appareil. Si, par exemple, la longueur de chaque pierre est double ou triple de sa largeur, on les présente alternativement par leur face longue et par leur face étroite. Les premières, celles qui offrent à l'extérieur leur surface longue, sont les *carreaux;* les secondes, celles

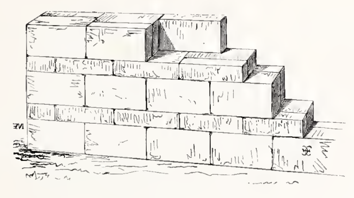


CARREAUX ET PARPAINGS.

dont la longueur est engagée dans la muraille, sont les *boutisses;* mais si la boutisse fait parement sur les deux faces du mur, elle prend le nom de *parpaing*. Dans le cas présent, il faut deux ou trois carreaux pour égaler l'épaisseur du mur, tandis qu'un seul parpaing mesure cette épaisseur. Quelquefois toute une assise est composée de pierres vues en longueur, tandis que l'assise qui précède et celle qui suit offrent un rang de pierres vues par le petit côté. Les Athéniens ont appareillé de cette manière le mur de la terrasse sur laquelle est bâti le temple de la Victoire Aptère.

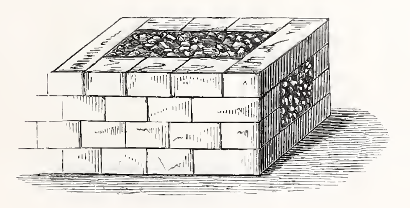
Lorsque les carrières fournissént des bancs de hauteurs inégales, on construit le mur avec des assises alternativement hautes et basses. Cet appareil constitue l'*opus pseudisodomum* (en grec ψευδισόδομον) ; pour qu'il produise un bon effet, il convient que la hauteur de la petite assise n'ait que les deux tiers de la hauteur de la grande, et que les pierres de l'une et l'autre assise aient en longueur deux fois leur hauteur.

Taillés à angles aigus et ajustés avec la dernière précision comme les granites égyptiens, les beaux marbres grecs forment des murs unis dont la symétrie constante ou alternée produit un effet de calme et de silence quelquefois solennel. Sur le fond tranquille de ces murailles se détacheront le plus souvent des colonnes creusées de cannelures aux vives arêtes, et les saillies délicates de l'ornementation, et les jeux variés de la lumière



OPUS PSEUDISODOMUM.

et de l'ombre. Il faut n'avoir jamais vu les temples de l'Attique ou ceux de la Grande-Grèce pour ne pas comprendre l'expression imposante de l'*isodomum*, et l'idée qui s'y attache infailliblement, celle d'un obstacle inattaquable.



EMPLECTON.

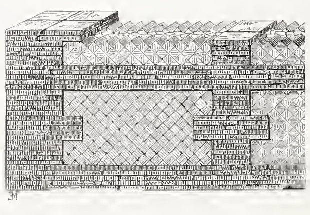
Quand les murs devaient être d'une grande épaisseur, les anciens se contentaient d'en tailler régulièrement les deux faces, et ils remplissaient

l'espace intérieur, resté vide entre les deux, avec une maçonnerie de blocage, ce qui veut dire qu'ils y versaient pêle-mêle des blocs de menues pierres dans un bain de mortier; ainsi du moins en usaient les Romains, selon le témoignage de Vitruve. Le mur se composait alors de trois croûtes (*crustæ*), savoir : les deux parements et le remplissage. Mais les Grecs opéraient avec plus de soin : au lieu de ne remplir le vide qu'après coup, dit l'auteur romain, ils bâtissaient au fur et à mesure la maçonnerie intérieure et ils entretenaient constamment le niveau entre le milieu et les assises. C'est le système qu'ils appelaient *emplecton* (ἐμπλεκτόν).

Veut-on saisir le pourquoi de ces combinaisons mixtes et analyser le sentiment qu'elles expriment? Il suffit de se rappeler l'impression de singulière mélancolie que chacun de nous a éprouvée dans les champs lorsqu'il y a rencontré un vieux mur de parc, un de ces murs sans assises visibles, sans forme et sans fin, qui penchent, qui bombent, qui végètent, et où l'œil ne peut saisir aucun rudiment de construction. C'est à peine si l'on soupçonnerait la main de l'homme dans ces murailles que l'art n'a point définies et qui ne sont pas plus de l'architecture qu'un pan d'étoffe n'est un habit; mais si l'on aperçoit au prochain détour un jambage de porte, un linteau ferme ou une arcade, ou bien les pierres de taille qui encadrent un saut-de-loup, on est averti aussitôt que le mur informe se rattachait à des matériaux plus résistants dans lesquels on retrouve la verticale et l'horizontale, l'assiette et l'élévation.

Les Romains ont mis en pratique deux autres genres de maçonnerie qui modifient sensiblement l'aspect de la construction : ce sont le *reticulatum* et l'*incertum*.

L'ouvrage nommé par Vitruve *reticulatum* est formé de petites pierres

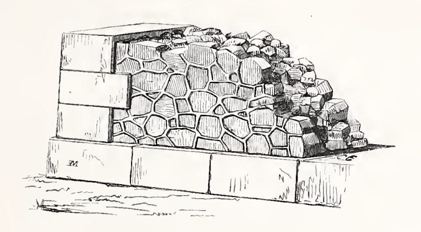


OPUS RETICULATUM.

qui présentent toutes une face carrée et que l'on pose sur un angle au lieu de les poser sur leur lit, de manière que les joints forment des diagonales croisées, ce qui donne au mur l'apparence d'un réseau, d'où lui

est venu son nom de réticulaire ou de maçonnerie *maillée*. Cet appareil peut avoir sans doute quelque chose d'agréable aux yeux quand il s'agit de petits matériaux; dans le cas contraire il serait monstrueux et peu solide. Il est en effet sensible au regard que si les pierres étaient grandes, elles agiraient ici comme coins et tendraient à disjoindre le mur; petites, elles sont noyées dans la liaison et font masse avec le mortier. Cependant le constructeur romain, pour maintenir son appareil réticulaire, le coupe de distance en distance par des assises horizontales de briques ou de pierres plates, et il dresse aux angles saillants des montants latéraux; de façon que, tout en assurant la solidité, il encadre le réseau dans la maçonnerie ordinaire, comme on ferait d'un panneau de stuc qui doit varier le spectacle du mur.

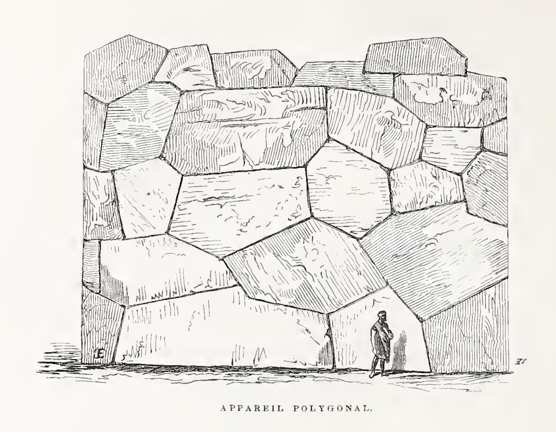
L'ouvrage dit *incertum* consiste à employer des pierres telles qu'on les trouve, avec leurs contours irréguliers, et à les disposer sans ordre,



OPUS INCERTUM.

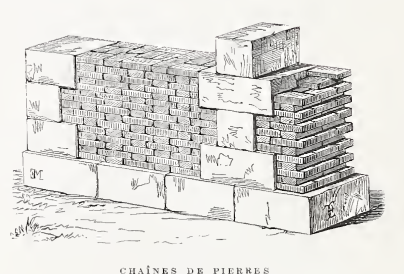
selon qu'elles s'adaptent le mieux. Ce genre de maçonnerie rappelle en petit les constructions cyclopéennes du second âge, celles où les Pélasges assemblèrent des pierres colossales à prismes irréguliers, et les ajustèrent sans le secours du ciment avec une certaine précision. Ce système, que le classique Rondelet (*Art de bâtir*) nomme l'appareil polygonal, fut imité par les Grecs, même après les temps héroïques. Mais dans l'*opus incertum* de Vitruve, renouvelé de nos jours, avec une beauté sinistre, à la prison de Mazas, les pierres ne sont pas jointes à sec, comme celles des Pélasges qui, mesurant parfois jusqu'à cinq ou six mètres de longueur sur deux de hauteur, se soutiennent par leur coupe et par l'énormité de leur poids. Le ciment joue ici, au contraire, un rôle très-important, et on lui donne une saillie visible, non-seulement afin d'accuser avec énergie la maille inégale et sauvage qui enchaîne toutes les pierres, mais encore

afin que le temps et l'air aient quelque chose à ronger avant d'atteindre au niveau du mur.



APPAREIL POLYGONAL.

C'est aussi pour donner satisfaction au regard que l'architecte, quand il a bâti en moellons ou en briques, met en évidence des *chaînes* de pierres,



CHAÎNES DE PIERRES

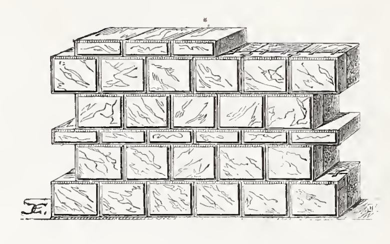
c'est-à-dire des piles formées d'assises en pierres de taille, qui renforcent la maçonnerie par des points d'appui plus résistants. Ces pierres de taille sont alternativement présentées par leur face étroite (en boutisses) et par leur face longue (en carreaux). Leur liaison avec la muraille qu'elles soutiennent est rendue sensible par les pierres longues qui s'y engagent, et

dont la partie excédante se nomme *harpe*. La chaîne est dite simple quand elle fait harpe d'un seul côté; double, quand elle a deux harpes. La plus petite distance qu'on doive mettre entre les chaînes est égale à la hauteur du mur; la plus grande ne doit pas dépasser le triple de cette hauteur. Il est si vrai que la solidité touche à la beauté, que souvent l'architecte, là même où il n'élève pas de chaînes, prend la peine d'en figurer, bien que ce soit généralement une faute, en architecture, de fausser les apparences. Lorsqu'on bâtit les chaînes ou qu'on les figure aux angles de l'édifice, on a soin de montrer les pierres longues d'un côté, courtes de l'autre, les courtes devant avoir une largeur égale à l'épaisseur du mur, dont elles représentent l'extrémité.

Par ce besoin de manifester aux yeux les matériaux de son art et le système de sa construction, l'architecte a été conduit à marquer fortement, dans certains cas, toutes les lignes de son appareil. Il en indique alors les lits et les joints, ou les lits seulement, par des rainures qu'on appelle *refends*. Les Grecs ont usé rarement de ce moyen. Toutefois on le trouve employé, à Athènes, dans le piédestal du petit monument choragique de Lysicrate (improprement et vulgairement appelé Lanterne de Démosthène), et cela sans doute parce que le piédestal était en pierre et le monument en marbre pentélique. La rudesse de la base, ainsi accusée, faisait mieux ressortir l'exquise délicatesse d'un monument qui était travaillé, ciselé et fini comme un ivoire.

Les Athéniens avaient un goût trop pur, un sentiment trop élevé du beau pour donner de l'importance à chacune des pierres dont se compose un édifice, et pour faire ainsi valoir les détails aux dépens de l'ensemble. Moins artistes, les Romains enchérirent sur l'idée de leurs maîtres. Ils imaginèrent de creuser plus profondément les rainures; ils affectèrent de mettre en saillie tous les parements et ils en firent des *bossages*. Ce qui n'était chez les Grecs qu'un aveu des matériaux, en fut chez les Romains une ostentation. Il faut reconnaître cependant que les architectes romains firent un emploi intelligent du bossage, et qu'ils l'appliquèrent très-habilement à des édifices populaires dont le caractère veut être mâle et fort, tels que l'amphithéâtre de Vérone, ou à des ouvrages de défense et d'utilité publiques, qui doivent accuser l'énergie de leur résistance, tels que portes de villes, aqueducs, murailles de soutènement. Quelquefois ils employèrent le bossage seulement pour mettre en vue les beaux marbres qu'ils possédaient en abondance et que la conquête leur avait procurés; mais ils comprirent toujours que les refends et les bossages sont destinés à montrer l'ossature du monument, et qu'ils doivent être, non pas un mensonge de pierre, mais une image frappante des

vérités de la construction. A Rome, dans le mur circulaire du temple de Vesta, dont les assises de marbre sont d'inégale hauteur (en *pseudisodomum*), le bossage indique franchement les parties du mur qui sont simplement revêtues d'une dalle de marbre, et celles qui sont reliées par une assise dont les marbres occupent toute l'épaisseur du mur et font parpaing. On devine que les assises basses ont en profondeur ce qui leur manque en hauteur, et l'inégalité des assises, que d'autres auraient cru devoir dissimuler, est ici clairement manifestée au regard, et se change en un motif de décoration qui rompt l'uniformité de la muraille.



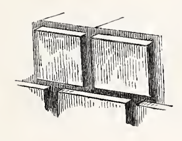
MUR EN BOSSAGES.

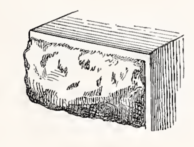
(Temple de Vesta.)

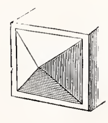
Les Romains allèrent encore plus loin : ils prirent ou ils feignirent de prendre au sérieux les surfaces, restées brutes, des monuments inachevés qui n'ont pas reçu le dernier poli, et ils transformèrent en ornement ce qui était le pur effet d'un manque de temps ou une imperfection due à la négligence. On en cite un exemple célèbre : le palais que Dioclétien fit bâtir à Spalatro, en Dalmatie. Cet empereur avait envoyé des émissaires dans les carrières de Paros, avec ordre d'emporter tout ce qu'ils trouveraient de marbres demeurés sans emploi. Les ouvriers en rapportèrent quelques morceaux déjà travaillés avec soin par d'anciens artistes grecs, mais aussi beaucoup de chapiteaux dégrossis, des parties de colonnes ébauchées, des poutres de marbre imparfaitement équarries, et tous ces éléments furent mis en œuvre par l'architecte, dans le palais de Spalatro, tels que le hasard les avait procurés.

Ces sortes de méprises, volontaires ou non, étaient devenues en Italie, au XVe siècle, tout un système d'architecture qui finit par avoir ses variantes prévues et ses règles, et qui distingua le style des Florentins. Tantôt ils rabattaient les angles du bossage et les taillaient en

biseau, tantôt ils lui prêtaient la forme d'une table, tantôt ils arrondissaient les arêtes saillantes ou donnaient à l'ensemble même du bossage une forme cylindrique. Les uns laissaient le parement de la pierre à l'état de rude ébauche; les autres, au contraire, le façonnaient en pointe de diamant. Ceux-ci piquaient des trous dans le bossage; ceux-là le représentaient *vermiculé*, c'est-à-dire qu'ils y creusaient des sillons sinueux, pour simuler, non pas une matière rongée par les vers, comme on l'a dit souvent, mais plutôt l'effet produit par le refroidissement et la dessiccation des corps pâteux, ou la surface gercée qui se remarque, dans la nature, sur certains minéraux. Quelquefois l'architecte, voulant décorer la fontaine d'un jardin, en vint à imiter sur la pierre saillante les dépôts formés par la filtration des eaux dans les grottes naturelles, les congé-







lations pendantes, les stalactites. On en voit un exemple dans la fontaine du Luxembourg, à Paris. Ce palais célèbre, conçu par Salomon de Brosse pour Marie de Médicis, est construit tout entier en bossages, à l'imitation du style florentin. Sans anticiper sur ce que nous avons à dire touchant l'architecture toscane, nous pouvons entrevoir dès à présent que l'appareil en bossage vaut surtout comme faisant contraste, par son aspérité fière, avec la douceur et la tranquillité des parties lisses, et que s'il devient fatigant pour les yeux lorsqu'on en use immodérément, il peut introduire une variété de plus dans l'architecture, en rappelant, au milieu des raffinements de la ville, la grossièreté primitive des choses rustiques.

Le lecteur a déjà compris qu'à ces diverses manières de combiner les matériaux et de les relier entre eux, s'attachent des sentiments de différente nature. L'*isodomum*, dans sa régularité parfaite, a une expression grave, d'autant plus grave chez les Grecs qu'ils excellaient à dissimuler les joints de leurs marbres, et savaient rendre ces joints imperceptibles. Si les joints disparaissent, on n'a plus devant soi qu'un grand mur uni ou plutôt qu'une seule pierre immense qui, ne laissant aucune prise au regard, aucun passage à la pensée, produit l'effet d'un corps

impénétrable. Si les joints sont visibles, il y a quelque chose de tranquille et comme de fatal dans leur égalité constante, dans leur symétrie inexorable. Et cette impression se vérifie d'une manière frappante par la contre-épreuve. Lorsque la construction présente l'ouvrage *pseudisodomum*, l'inégalité des assises et la légère modification qui en résulte est un commencement de distraction pour les yeux. L'unité austère de la construction est rompue ; elle fait place maintenant à une double symétrie. Si l'on passe à la maçonnerie maillée, au *reticulatum*, on y trouve l'intention évidente d'amuser l'œil par une variété qui touche au caprice : tout caractère sérieux a disparu. L'*incertum*, au contraire, a quelque chose de farouche dans son irrégularité brute, et il représente, pour ainsi dire, des éléments sauvages assujettis aux besoins de l'homme civilisé, et enchaînés par la force du ciment mis en relief. Ce sentiment a été admirablement compris par l'architecte de Mazas et par les ingénieurs militaires qui ont construit en *incertum* la prison des Conseils de guerre, à Paris. Il est impossible de regarder ces âpres murailles sans songer qu'elles cachent une prison dure et un tribunal terrible.

Que si l'on en vient aux refends et aux bossages, on est impressionné tout autrement que par l'isodomum du temple grec. La construction en bossage ne peut être imposante que si les matériaux en sont énormes, car au lieu de présenter l'idée d'un infranchissable rempart, elle semble offrir par ses saillies mêmes une invitation à l'assaut. En un instant, l'esprit la mesure et l'escalade. Ici encore, on voit clairement que l'expression d'un appareil dépend de la dimension des matériaux. Telle forme, restant la même, peut devenir gaie en petit, terrible en grand. Si le bossage dépasse la proportion humaine, il manifeste l'idée de fortification et il la réalise; s'il est inférieur à cette proportion, c'est une simple métaphore architectonique pour figurer la force là où elle n'est plus. Dans tous les cas, le bossage, en produisant un jeu compliqué de lumières, d'ombres et de reflets, est un agrément pittoresque ménagé au spectateur, et à moins de déterminer par ses contours des dimensions colossales qui révèlent une volonté fière, il ne saurait nous procurer cette impression solennelle que font sur nous les murs unis et formidables du pylône égyptien ou du temple grec.

Le plomb, le zinc, l'ardoise, étant réservés à la couverture des édifices, nous aurons à en considérer plus tard les effets. Il nous reste maintenant à parler des murailles construites en pans de bois. Celles-là n'appartiennent guère au grand art parce qu'elles manquent de sta-

bilité et ne sont employées le plus souvent que dans les bâtiments privés ou rustiques. Toutefois la construction en bois est soumise, comme les autres, à ce principe général : qu'il faut mettre en évidence les données essentielles de la construction. On devra donc rendre les assemblages du bois aussi apparents que ceux de la pierre, au moins dans les murs de façade. C'est ainsi que l'ont toujours entendu les architectes provinciaux de l'ancienne France. Il serait contraire à la dignité de l'art et à ses fins de couvrir les bois d'un enduit pour leur donner un faux air de maçonnerie et encore plus d'y figurer des refends et des bossages pour indiquer l'emploi des pierres de taille là où il n'y a qu'un système de charpente dont les vides sont bouchés par un remplissage de briques ou de petits moellons. C'est à l'architecte de changer en élégance la nécessité qui s'impose à lui, comme ont su le faire les montagnards suisses. Au moyen des sculptures qui peuvent décorer les poteaux et les sablières, c'est-à-dire les pièces verticales et horizontales, au moyen des couleurs qui seront ici employées fort à propos pour conserver le bois et pour en égayer l'aspect, l'artiste compensera du moins par un agrément pittoresque la légèreté d'une matière qui, ne pouvant garder l'invariabilité de ses angles, ne saurait offrir aux regards la majesté d'une pesanteur inébranlable, ni faire naître l'espérance d'une éternelle durée. « Sans doute, sous le rapport de l'art, dit M. Léonce Reynaud (*Traité d'architecture*), un mur en pierres de taille produit, à un certain point de vue, un meilleur effet qu'un pan de bois; il a quelque chose de plus monumental; il annonce plus de puissance, il promet plus de durée et un meilleur abri; et cependant tel est sur notre esprit l'empire du vrai, tel est le charme de la naïveté, que la vue des vieilles maisons bâties en bois par nos pères dans quelques provinces ne nous cause pas moins de plaisir que celle des constructions contemporaines en pierre. On les comparerait volontiers aux fabliaux du moyen âge ou aux gracieuses poésies légères de la Renaissance. Il y a là un genre d'attrait tout particulier que nous demanderions en vain à des compositions plus importantes ou d'un goût plus sévère. »

Ainsi que nous l'a montré l'architecture des Chinois, la construction en charpente est essentiellement gaie parce qu'elle permet de faire prédominer franchement les vides sur les pleins et qu'elle se prête aux décorations les plus variées. Ces Gaulois dont nous admirions tout à l'heure le naïf bon sens, ils ont employé le bois avec infiniment d'intelligence et de goût. Même à cette époque du moyen âge que notre imagination se représente sous des couleurs sombres, ils ont su introduire un élément de gaieté dans leur architecture familière en faisant servir les grandes por-

tées du bois aux larges ouvertures, comme on en voit tant d'exemples à Saint-Malo, et lorsqu'ils se trouvaient resserrés par les besoins de la défense dans des rues étroites, tortueuses et obscures, ils se procuraient à l'intérieur, au moyen de murailles en vitrage, autant de lumière et autant d'air que nous en avons nous-mêmes dans ces rues spacieuses que nous ouvre et nous aligne maintenant, de toutes parts, une édilité ambitieuse, impatiente et magnifique.

Plus légères encore et plus hardies que la charpente, sans être moins durables, les constructions en fer répondent mieux à certains besoins qu'a enfantés le génie moderne; elles peuvent, en effet, reposer sur des points d'appui plus espacés; elles bravent les incendies, et il est facile de les préserver de la rouille par un étamage à l'étain ou au zinc dont le procédé s'appelle *galvanisation.* Mis en œuvre comme élément principal de résistance, comme matière apparente de la construction, le fer en est aujourd'hui à ses débuts. L'art n'a donc pu déterminer encore les lois du beau dans ce genre d'architecture. Il est permis de conjecturer cependant que la solidité et la convenance y joueront un plus grand rôle que la beauté. Sans prétendre à fixer d'avance les formes que l'humanité emploiera dans l'avenir pour exprimer d'autres pensées que les nôtres, on peut croire que l'architecture réservera aux choses positives et aux combinaisons pratiques de l'ingénieur l'usage d'une matière qui nous semble impénétrable à la chaleur des âmes. Déjà nous avons vu la construction en fer produire, au centre de Paris, de brillantes innovations, dans ces Halles aux voûtes élancées, aux parois transparentes, qui laissent respirer et circuler librement des flots de peuple, et qui les abritent en plein air.

Le fer, quand il est forgé, possède, sous un moindre volume, plus de résistance à la rupture et à l'écrasement que n'en ont les autres matériaux : il est donc dans sa nature de se développer toujours en longueur et jamais en largeur. On ne pourra donc établir aucun plein dans un édifice construit tout en fer, et les vides n'en seront remplis que par des vitrages. L'absence des pleins condamnera dès lors ce mode de construction à ne montrer jamais qu'une des faces de l'art et de la vie, et à n'employer qu'un des termes dont se compose l'éloquence de l'architecture... Après tout, qui oserait prévoir quels désirs agiteront les hommes des générations futures? Peut-être trouvera-t-on à effacer plus tard ce qu'il y a d'ingrat dans ces matériaux métalliques, et ce qu'ils ont d'hostile en apparence aux pensées morales, aux sentiments tendres et intimes. Mais comme le fond de la nature humaine est invariable, la pierre, le marbre, le bois, la terre cuite, demeureront sans aucun doute les éléments pré-

férés de l'architecture, tant que les hommes auront à exprimer des idées ou des affections semblables à celles qu'ils ont déjà manifestées dans leurs monuments, depuis cinquante siècles. Et s'il était permis de prédire que l'esprit et le cœur de l'humanité se transformeront un jour au sein de sociétés nouvelles, les matériaux qui ont servi jusqu'à ce jour à écrire l'histoire monumentale du monde conserveront la poésie qui s'attache aux traditions antiques et aux longs souvenirs, alors même que les nations, répandues sur la terre déboisée, auraient inauguré l'âge de fer.

La Configuration du sol. — Avant d'employer les ressources de la couleur, les arts du dessin produisent leurs effets par le mariage des lignes droites et des lignes courbes, mais l'architecte surtout, dont les œuvres ont la nature pour cadre et le ciel pour fond, doit faire entrer d'abord dans ses combinaisons les lignes extérieures que lui fournit la situation de son monument. Lorsque la terre est montagneuse et qu'elle présente des courbes variées, on s'attend que l'architecture affectera les lignes droites ; lorsque le spectacle environnant se complique de lignes brisées et se tourmente, l'art est porté aux formes simples, aux contours reposés, aux profils qui se continuent.

Un grand peintre qui a eu au plus haut degré le sentiment de l'architecture, Nicolas Poussin, a toujours l'attention de racheter par des lignes tranquilles le mouvement de la campagne, et de combiner l'invention de ses fabriques avec les données de la nature. Tantôt il coupe par des obélisques, des pyramides ou des fontaines le fond calme de son paysage ; tantôt il suppose au loin un aqueduc romain qui contraste avec l'ondulation des collines et assoit l'horizon. Chez lui, le regard trouve toujours un point d'appui pour joindre les montagnes les plus éloignées ou pour franchir un ravin. Mieux que personne, il a compris que l'architecte, avant de dessiner le plan de son édifice et d'en marquer la place, devait regarder à la configuration du sol, le plus souvent afin de contrarier les aspects naturels, quelquefois au contraire, mais rarement, afin de s'y conformer et d'ajouter encore par ses propres artifices à l'énergie des impressions locales. Sous ce rapport, les voyages sont pour l'architecte un utile enseignement. En parcourant les diverses contrées que l'art a visitées avant lui, il verra comment le génie de l'homme a corrigé ou secondé les effets produits par le caractère du sol, et y a même puisé ses habitudes de construction. Dans tel pays où une grande partie de l'existence se passe sur les fleuves, comme en Chine, il arrive que les ponts,

après avoir été un objet de nécessité, deviennent, sans aucun besoin, de simples motifs de décoration. Les Chinois en jettent partout; ils s'en servent pour accidenter leurs jardins, pour varier leurs perspectives, pour rompre l'uniformité d'un point de vue, et ils les construisent de cent manières différentes, en arc-en-ciel, en levier, en balancier, en poulies, en coulisse, à double bascule, en compas, en poutres empaillées, en barques renversées, en cordes tendues... Dans les pays plats, les monuments s'élèvent davantage, comme pour tenir lieu d'observatoires, et, sans sortir de France, nous pouvons constater que les tours de nos plus hautes cathédrales dominent de vastes plaines à perte de vue. Au nord, dans les pays voilés, bas et monotones, l'architecture remue ses contours et multiplie ses nuances; elle détache sur le gris du ciel des toitures déchiquetées et souvent colorées.

Quand la végétation est absente ou rare, l'architecte y supplée, autant qu'il peut, par les ressources de la ligne et de la couleur. Par exemple, le voyageur qui regarde Venise du haut d'un campanile s'explique aussitôt l'architecture vénitienne. Sur le sol ingrat qu'ils ont disputé aux lagunes, les Vénitiens ont voulu compenser, par les décorations architectoniques, la stérilité morne d'une patrie sans arbres, sans prairies et sans fleurs. De là les innombrables édifices qui appellent et occupent sans cesse le regard. De tous côtés se dressent des clochers rouges, des tours roses, des flèches élégantes, tantôt quadrangulaires, tantôt coniques. Ici, c'est une basilique avec cinq coupoles qui paraissent lamées d'argent; là, c'est un dôme aux côtes rugueuses, aux enroulements de pierre, qui passe par tous les effets de la lumière et de l'ombre, de l'aurore au couchant. Plus loin c'est une église qui se termine par une calotte de cuivre, puis une autre qui est flanquée d'aiguilles légères. Çà et là, sur l'étendue des lagunes, flottent des monuments qui forment comme des îles d'architecture. Tel bureau de douane s'annonce par une énorme boule d'or; telle façade est toute décorée de mosaïques; telle autre se hérisse de statues, ou bien se colore de revêtements magnifiques et enchante l'œil par les tons caressants des plus riches marbres, le vert de mer, le jaune antique, la brocatelle de Vérone, le bleu turquin, la brèche rose. Ensuite se déroule une rangée de palais arabes aux devantures découpées en dentelles, qui laissent entrevoir des perspectives profondes et qui réunissent le charme du mystère à la gaieté d'une façade percée à jour... C'est à Venise surtout qu'il faut aller pour voir comment l'architecture subit l'influence du sol qui lui sert de base, soit qu'elle en cache la tristesse, soit qu'elle en achève et en couronne la beauté.

XII.

L'ARCHITECTURE VARIE SUIVANT LA FORME ET LE CARACTÈRE DES SUPPORTS ET DES PARTIES SUPPORTÉES.

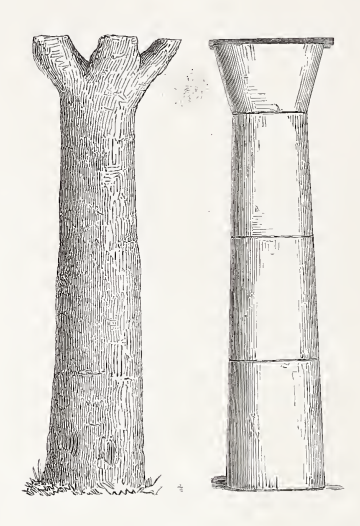
Tous les pleins d'une construction se composent de supports et de parties supportées. L'architecture peut donc se distinguer de deux manières, d'abord par la forme et le caractère des masses qui soutiennent, ensuite par la forme et le caractère des masses soutenues. Nous avons vu combien l'aspect d'un simple mur est susceptible de varier selon la nature et l'assemblage des matériaux, et que la seule façon de les appareiller produit les impressions les plus diverses. Mais le mur est un support continu qui ne suffit pas toujours à la beauté des édifices, et qui souvent est contraire à leur destination. Il a donc fallu inventer des supports isolés, là où il était nécessaire de faciliter la circulation du peuple, et de laisser pénétrer l'air et le jour dans des édifices couverts. Les supports isolés se nomment des poteaux ou des piliers, suivant qu'ils sont en bois ou en pierre.

Le Pilier est la forme rudimentaire du support isolé; c'est un massif vertical, carré ou polygone, qui porte une charge quelconque de maçonnerie. Le pilier s'appelle aussi *pilastre;* mais on lui donne particulièrement ce nom quand, au lieu d'être isolé, il est censé engagé dans le mur. Lorsque le pilier a la forme arrondie et qu'il demeure isolé, il prend le nom de *colonne.*

Colonne. C'est un des grands plaisirs de l'esprit que de remonter à l'origine des choses, et cela parce que la raison humaine, étant logique par essence, se plaît à déduire et ne peut le faire qu'en s'appuyant sur des principes. Le mot français colonne vient du mot latin *columna,* dérivé lui-même de *columen,* qui signifie soutien, support. Ainsi, l'étymologie l'indique, et il faudra s'en souvenir, la fonction véritable de la colonne est de supporter.

Originairement, les hommes trouvèrent sans doute leurs premiers abris soit dans les cavernes, soit dans les forêts; ceux qui construisirent les premières huttes durent les appuyer d'abord aux troncs des arbres, avant de songer à couper ces arbres et à les équarrir pour les transporter et les utiliser ailleurs. Il n'est pas douteux que des arbres qui seraient plantés en ligne et qui auraient poussé droit seraient les plus fermes appuis d'une construction (en supposant, bien entendu, la sève arrêtée),

si on les coupait à la hauteur où naissent les grosses branches. Le tronc d'arbre, en tant qu'il est rond et vertical, est donc en lui-même une image naturelle de la colonne. Élargi au niveau du sol, il va diminuant de bas en haut jusqu'à ce qu'il s'élargisse de nouveau et s'épanouisse à l'endroit où il se divise en branches. Il est donc naturel que la colonne diminue aussi à mesure qu'elle s'élève, et que par cette diminution elle tende à la forme d'un cône. L'instinct le plus,

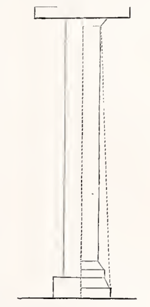


vulgaire indiquerait d'ailleurs ce rétrécissement du diamètre, parce que le bas de la colonne devant porter, outre les charges supérieures, tout le poids de la colonne elle-même, il convient de répartir cette pression sur un plus grand espace.

Mais du moment que la colonne est destinée à soutenir un fardeau, il saute aux yeux qu'elle doit reprendre en haut l'élargissement qu'elle a pris en bas. De même qu'elle devait être plus large à sa base pour porter son propre poids, de même elle doit s'élargir à son sommet pour porter la charge qu'on lui imposera et pour lui offrir une assiette d'autant plus solide qu'elle a plus de surface. Cet évasement de la colonne dans sa partie supérieure est le *chapiteau*. Les Italiens le nomment *capitello*, du lat in*caput*, tête, et ici encore l'étymologie nous dit la signification du

chapiteau ; il est vraiment la tête du support. Tout le reste de la colonne, ce qui est compris entre le chapiteau et le sol, s'appelle ordinairement le *fût,* du latin *fustis,* bâton. Mais comme la colonne est une réminiscence de l'arbre, on donne quelquefois au fût le nom de *tige,* qui rappelle mieux son origine naturelle. On dit aussi, par la même raison, le *tronc* de la colonne, et, dans d'autres cas, le *vif.*

Voilà donc les deux parties essentielles d'une colonne : le fût et le chapiteau. Les plus anciens architectes grecs n'en connaissaient pas d'autres. Cependant, par la suite, on ajouta aux colonnes une troisième partie, la *base.* La base est comme un plateau plus large sur lequel porte le fût, au lieu de porter immédiatement sur le sol. Mais du moment que la colonne, ayant une forme conique, est rendue suffisamment solide par cet élargissement inférieur, l'adjonction de la base ne dérive pas absolument des nécessités de la construction. Aussi a-t-elle donné lieu aux conjectures les plus diverses. De graves auteurs, tels que Léon-Baptiste Alberti, Palladio, Scamozzi, Quatremère de Quincy, ont prétendu, les uns que la base (dans laquelle il y a toujours une partie ronde) représentait un anneau de fer qui serait rivé au pied de la colonne, ou bien les matières molles que le poids de la colonne ferait sortir de terre ; les autres, que la base figurait les planches plus ou moins épaisses que le constructeur primitif des édifices en bois avait mises sous les poteaux, pour les préserver de l'humidité et les empêcher de pourrir. Mais la variété même de ces explications prouve bien que la base des colonnes ne doit pas son origine aux précautions raisonnées du constructeur. Ce qui importe à la stabilité d'une colonne, c'est qu'il y ait une transition entre la ligne verticale du fût et la ligne horizontale du sol. Cette transition peut se ménager par un ou plusieurs biseaux qui servent de renforts ; mais on peut y suppléer aussi en donnant au support une forme pyramidale qui produit sur le sol, au lieu d'un angle droit, un angle plus ou moins ouvert. Les architectes français du XIIe siècle n'ont pas manqué de relier la base au fût par des biseaux, comme le fait observer M. Viollet-Le-Duc ; mais les Grecs des premiers temps avaient obtenu le même résultat en faisant pyramider la colonne et en confondant ainsi la base avec l'élargissement du fût. Les colonnes antiques de Pœstum, qui sont debout depuis deux mille huit cents ans, et les colonnes du Parthénon qui ont résisté à l'explosion d'une poudrière, prouvent assez que le système de la colonne conique, sans base, présente toutes les garanties



désirables de solidité. Si nous consultons maintenant la convenance, il est clair que la base est un obstacle à la circulation. Une foule qui doit passer entre des colonnes ne voit pas les bases, et s'y heurte les pieds, surtout si elles sont angulaires : on trouve donc un avantage à les supprimer. Il y a plus : si la colonne a une base, un fût et un chapiteau, c'est-à-dire un commencement, un milieu et une fin, elle forme un tout dans le tout, et l'esprit peut dès lors séparer le support de la chose supportée. Au contraire, si la base disparaît, la colonne n'est plus qu'un membre dépendant et inséparable de l'architecture; elle fait corps avec le palais ou avec le temple.

Supposons que la colonne soit unique; qu'on la dresse sur une place publique pour la couronner par la statue d'un héros ou par l'image d'une victoire, comme par exemple la colonne Trajane à Rome, la colonne de Juillet à Paris : d'abord, par cela même qu'elle est isolée, c'est-à-dire qu'elle n'entre pas dans la composition d'un édifice, elle pourra posséder une base sans gêner la circulation; ensuite il sera impossible de la concevoir sans base, parce que, devant être à elle seule un tout, elle ne figurera plus comme support, mais comme monument. Or, la raison qui veut une base à une colonne isolée, est la même qui condamne la base dans les colonnes d'un édifice. On offense le goût en faisant un tout semblable à une partie, comme on l'offense en faisant une partie semblable à un tout.

Mais les motifs puisés dans le sentiment sont peut-être plus puissants encore. Lorsque les colonnes n'ont point de base, l'imagination, les prolongeant par en bas, leur prête plus de hauteur sans leur prêter moins de force; elles ressemblent alors véritablement à des arbres, de telle sorte que l'édifice prend racine avec elles dans les profondeurs du sol. Avec une base, la colonne paraît posée; sans base, elle paraît plantée. Rien de plus saisissant que l'effet produit par le vaisseau gothique de Saint-Ouen, église abbatiale bâtie à Rouen au XIVe siècle. Les piliers de cette belle nef, qui n'ont aucun épatement à leur naissance, s'élancent à une hauteur surprenante, en surgissant du pavé, comme si l'église où l'on se trouve n'était que la continuation d'une autre église souterraine. Ces piliers superbes font penser au chêne du fabuliste, à ce chêne dont la tête *au ciel est voisine*, et dont les pieds invisibles touchent à l'empire des morts... Mais où l'on éprouve une impression analogue d'une manière vraiment héroïque, c'est à Athènes lorsqu'on voit pour la première fois le Parthénon. Porté sur des colonnes sans base, ce temple auguste semble avoir émergé tout construit des entrailles de l'Acropole, de même que Minerve était sortie tout armée du cerveau de Jupiter.

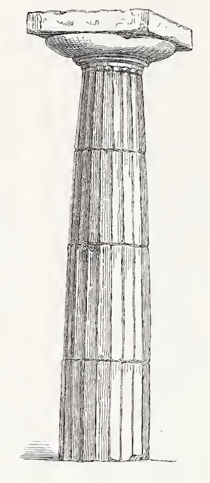
Cependant les Grecs eux-mêmes, ces artistes par excellence, ont admis la base dans certains genres de colonnes, ainsi que nous le verrons au sujet des *ordres*. Mais loin de la considérer comme un élément indispensable, ils l'ont employée comme un moyen de diversifier les caractères de leur éloquence, et souvent ils ont omis la base, même en employant les modes d'architecture où l'avaient introduite le besoin de la variété et la tyrannie de l'usage, ainsi que nous l'avons remarqué à Athènes, dans les colonnes de la Tour des Vents. Il reste donc établi que le fût et le chapiteau sont les deux seules parties *essentielles* de la colonne, quand elle fait support.

Mais si la colonne peut très-bien se passer de base, à plus forte raison ne faut-il pas la guinder sur un piédestal. Le piédestal n'est en effet qu'un prolongement, une aggravation de la base. Non-seulement ses angles sont un obstacle au passage, mais sa forme cubique est une affliction pour l'œil. On dirait que l'architecture accuse par là sa misère, et qu'ayant à sa disposition des colonnes trop courtes, elle les a montées sur des échasses. Rien ne saurait justifier en principe ce talon disgracieux, cette lourde excroissance. Combien de nos monuments ont été ainsi gâtés par des piédestaux ! Les galeries du Palais-Royal en sont tout à fait déparées, j'entends celles qui sont situées entre le palais et le jardin. Le portique de l'ancien hôtel Soubise (occupé aujourd'hui par le Dépôt des archives) serait un des plus charmants ouvrages de notre architecture sans les piédestaux sur lesquels on a hissé les colonnes de la grande cour. Ces piédestaux malencontreux expriment d'ailleurs un mensonge, car ils semblent faits après coup pour raccorder l'ancien niveau du monument avec le niveau actuel du pavé. Le piédestal sous la colonne est donc un membre inutile, déplaisant, nuisible, lorsqu'il est employé dans un portique au rez-de-chaussée. Mais il a une raison d'être quand la construction a plusieurs étages et que le pavé de la colonnade est beaucoup plus élevé que le niveau commun du sol. Les colonnes peuvent alors porter sur un massif de maçonnerie formant piédestal continu, ou bien sur des socles séparés, mais reliés entre eux par une balustrade d'égale hauteur, qui remplira les entre-colonnements. Nous en avons des exemples dans la belle colonnade du Louvre et au Garde-Meuble. Si les colonnes n'avaient pas, cette fois, de piédestal, il faudrait les percer et en rompre la ligne pour établir la balustrade d'appui ou la grille en fer nécessaire aux habitants du palais. D'un autre côté, dans un édifice riche et somptueux, ce balcon évidé est toujours préférable à un mur continu, parce que le spectateur placé sur le pavé de la ville aperçoit d'en bas, à travers les jours de la grille ou les balustres, les hôtes

élégants que lui cacherait un appui massif en pierres de taille.

Ainsi les règles de l'architecture sont le plus souvent conditionnelles; mais les lois de ce grand art n'en sont pas moins absolues dans le relatif, car elles reposent toutes sur la logique de l'esprit humain, et il faut bien reconnaître que le goût n'est souvent, en fin de compte, que le raffinement de la raison, le côté senti et délicat du simple bon sens.

Dans l'architecture grecque, les colonnes ne présentent généralement



Colonne de Pæstum.

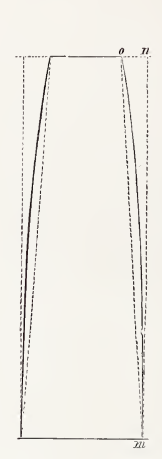


Figure exagérée du renflement

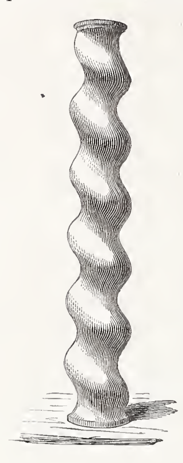
qu'une diminution bien sensible, celle qui, commençant au pied du fût et se continuant jusqu'à la naissance du chapiteau, donne au support l'apparence d'un cône tronqué. Il en est ainsi pour les colonnes des fameux Propylées d'Athènes, qui furent dessinées par Mnésiclès, et pour celles du petit portique en retour, appelé la Pinacothèque. Mais quelques monuments appartenant aussi à la grande époque présentent des colonnes légèrement renflées. Ce renflement, que les Grecs appelaient *entasis* (ἔντασις), se remarque, par exemple, dans le petit temple de Pæstum, celui qu'on regarde comme l'*atrium*. Les colonnes de ce temple se gonflent insensiblement avant de prononcer leur diminution, de sorte que la ligne partie du chapiteau, au lieu d'être une ligne droite jusqu'au sol,

est une courbe dont la convexité se fait sentir avant d'arriver aux deux tiers du fût. En sens inverse, si l'on élève au pied de la colonne une perpendiculaire, cette ligne, après avoir dépassé le tiers du fût, s'en écartera de telle sorte que le diamètre dans son plus grand rétrécissement, c'est-à-dire au sommet du fût, aura diminué d'un tiers et même de trente-huit centièmes. Mais cette contraction du diamètre supérieur, comme l'appelle Vitruve, *contractura*, est moins sensible dans les colonnes du temple de Minerve au cap Sunium, et dans celles du Parthénon dont la beauté est exquise. Le diamètre se rétrécit au sommet du fût, non pas d'un tiers, mais d'un quart environ, ou, pour être plus précis, de vingt-sept centièmes. Il est donc certain que les plus belles colonnes grecques ont à la fois une diminution très-visible dans la partie supérieure, et, vers le tiers inférieur, un très-délicat renflement, semblable à la panse légère d'un vase très-élancé. Toutefois, ce renflement ne porte pas, on le voit, sur la verticale *mn* partie du pied de la colonne, mais sur l'oblique *mo* qui joint le sommet à la base. En d'autres termes, l'*entasis* des Grecs n'est jamais égale au diamètre qui mesure la colonne à son pied; c'est toujours ce diamètre qui marque le maximum de largeur.

Ainsi les Grecs réunissaient dans leurs colonnes la solidité apparente et réelle avec cet appoint d'élégance que les Italiens ont appelé *garbo*, et que nous appelons le *galbe*. En effet, si la colonne était d'un type allongé, elle paraîtrait tant soit peu faible entre le milieu et le tiers de sa hauteur. L'œil pourrait craindre qu'elle ne vînt à fléchir en cet endroit, qui est justement le point où une barre de fer plie avant de se rompre sous le fardeau qu'elle porte. Il est donc naturel que le support prenne un peu plus de force là où l'imagination le romprait. Mais en exagérant ce qui est plutôt un besoin de l'esprit qu'une nécessité de la construction, des architectes éminents, tels que Léon Baptiste Alberti, sont allés jusqu'à placer le plus grand diamètre de la colonne au tiers ou aux trois septièmes de sa hauteur, de façon que leur colonne, franchement diminuée par le haut et légèrement amincie par le bas, ressemble à un fuseau dont les deux pointes seraient abattues; aussi lui a-t-on donné le nom de colonne *fuselée*, et ce nom exprime fort bien l'excès d'un tel renflement. Vitruve, qui florissait sous le règne d'Auguste, quatre siècles après le bel âge de l'architecture antique, parle de l'*entasis* comme ayant été placée par les Romains et par les Grecs eux-mêmes au milieu de la colonne, et il ajoute : « Une figure que j'ai dessinée à la fin de mon livre montrera comment on peut adoucir ce renflement et le rendre convenable. » Mais cette figure s'étant perdue, comme toutes celles qui accompagnaient le texte de Vitruve, des maîtres modernes, Vignole, François Blondel,

Claude erault, y ont suppléé par des moyens ingénieux dont la connaissance technique n'importe qu'aux praticiens. Le présent ouvrage n'est pas un traité d'architecture à l'usage des architectes; c'est plutôt une grammaire à l'usage du spectateur qui les juge.

Que dire maintenant des colonnes torses? N'est-ce pas le comble de la déraison que de prêter une forme serpentine à ce qui doit être l'image de la solidité? Donner l'apparence d'une spirale à ce qui représente un support! la seule idée en est effrayante, car il n'est pas de stabilité possible là où les axes des supports cessent d'être rigides et verticaux. Il suffit même qu'ils cessent de le *paraître*, pour que les principes soient violés. Aussi l'antiquité n'offre-t-elle aucun exemple de colonnes torses, si ce n'est dans l'art dégénéré et corrompu du Bas-Empire. Les plus anciennes colonnes torses que l'on connaisse et qui existent encore, sont celles qui furent cédées par l'exarque de Ravenne, Eutichius, au pape Grégoire III, vers le milieu du VIII[e] siècle. Plus tard, ces colonnes furent imitées d'abord par Laurent Bernin dans le baldaquin de Saint-Pierre de Rome, érigé sous le pontificat d'Urbain VIII, ensuite par Mansart aux Invalides. On vit des colonnes colossales serpenter en l'air comme des flammes, et les éléments massifs d'un édifice en bronze prendre les formes capricieuses d'un immense décor. Quoi qu'on puisse dire pour justifier cette fantaisie décorative, il est certain que les colonnes torses sont intolérables en architecture, à moins qu'on ne les emploie dans les petites parties, là où le regard n'a pas besoin d'être rassuré, par exemple dans les meneaux d'une fenêtre ou dans les chambranles d'une cheminée. Laugier compare judicieusement ces colonnes aux jambes estropiées d'un bancroche, parce qu'en effet c'est l'ossature même du support qui semble avoir fléchi, et que les colonnes torses, telles que Bernin les a faites, ne présentent pas seulement une torsion, mais une contorsion. Ce n'est donc pas à dire absolument que la colonne ne puisse jamais revêtir l'apparence d'un corps dont les surfaces ont tendu au léger mouvement d'une spirale très-allongée, comme on en voit des modèles dans le moyen âge. Si la colonne a tourné autour de son axe, mais que l'axe lui-même semble



n'avoir pas tourné, la verticale persiste, les yeux sont satisfaits, et l'architecture a pu s'enrichir d'une expression nouvelle.

Tout ce qui précède s'applique à la colonne en général; mais il y a divers genres de colonnes, et chacun de ces genres, comme nous le verrons dans les propositions suivantes, a ses lois spéciales, son expression particulière, et, pour ainsi dire, son costume propre.

XIII.

LA VARIÉTÉ DES SUPPORTS ÉTANT COMMUNE A PLUSIEURS ARCHITECTURES, IL CONVIENT DE LES DISTINGUER ENTRE ELLES PAR LA FORME ET LE CARACTÈRE DES PARTIES SUPPORTÉES; ET QUELLE QUE SOIT LA DIVERSITÉ DE CES PARTIES DISTINCTIVES, ON PEUT LES RAMENER A DEUX SYSTÈMES PRINCIPAUX : LA PLATE-BANDE ET L'ARC.

Toute architecture a pour supports verticaux des murs, des piliers ou des colonnes; mais il y a différentes manières de fermer la partie supérieure de l'édifice, c'est-à-dire de couvrir l'espace qui sépare les colonnes ou les murs. Le mode le plus simple, celui qui s'est offert le premier à l'esprit des hommes, consiste à poser sur les supports verticaux des pierres horizontales assez grandes pour réunir deux points d'appui. Quand les supports se touchent et forment des murs, un seul rang de pierres suffit à couvrir l'édifice. Telle est la construction des monuments druidiques de l'ancienne Gaule, notamment celle de la Roche-aux-Fées, en Bretagne. Quand les supports sont des piliers ou des colonnes, il faut superposer l'un à l'autre deux rangs de pierres. Les pierres du premier rang portent immédiatement sur les points d'appui et par conséquent laissent entre elles des vides (à moins d'être colossales et de toucher à la fois, par une dimension tout à fait exceptionnelle, à quatre piliers); les pierres du second rang portent sur les premières et sont juxtaposées de façon à couvrir ces vides, qui sont l'intervalle existant entre deux rangées de colonnes, ou bien entre une rangée de colonnes et un mur. Le bâtiment étant alors couvert en terrasse, le second rang de pierres fait saillie sur le premier afin d'écarter la chute des eaux pluviales et d'en préserver le pied des colonnes ou le pied du mur. Comme nous l'avons dit, c'est la forme la plus ancienne de construction en pierre dans l'antique Orient, en Égypte, en Perse, dans l'Inde et au Mexique. Mais les Grecs, vivant sous un climat plus variable que celui de l'Afrique ou de l'Asie,

eurent besoin de toitures, et ils durent surajouter à la terrasse orientale une couverture à deux pentes qui termina l'édifice sur deux façades par

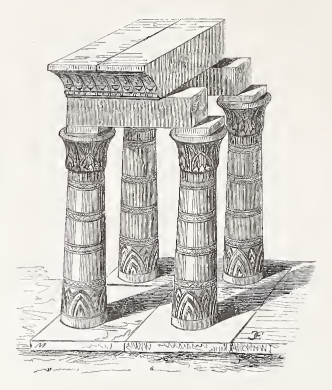
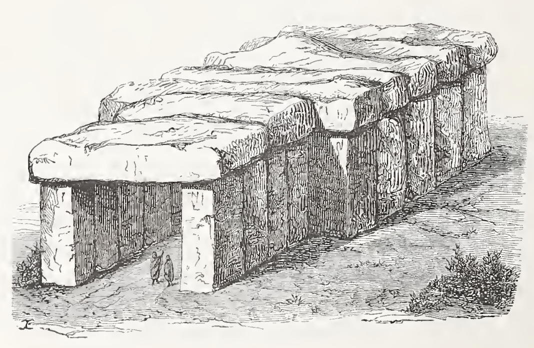


PLATE-BANDE ÉGYPTIENNE.

l'élévation triangulaire que l'on appelle *fronton*. Toutefois la stabilité de cette construction nouvelle reposa toujours sur des supports hori-



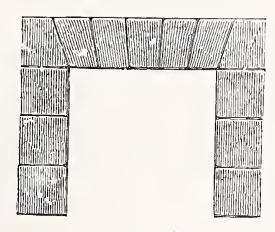
MONUMENT DRUIDIQUE DE LA ROCHE-AUX-FÉES.

zontaux. Leur architecture ne différa donc point de celle des Égyptiens; elle eut le même principe, celui des pierres posées à plat sur les

murs ou les colonnes. Ce fut une architecture en *plate-bande :* on nomme ainsi le système que nous venons de décrire.

Cependant la plate-bande exigeait des pierres d'une grande portée et d'une épaisseur correspondante ; or, tous les pays n'en produisent point de pareilles. L'architecte se trouvait donc dans la dépendance des matériaux, puisque c'était la grandeur des pierres qui déterminait l'écartement des points d'appui. Que si on voulait se passer de pierres et employer le bois de charpente, on tombait dans l'inconvénient d'une construction moins solide, peu monumentale et plus sujette à périr par la pourriture et par le feu.

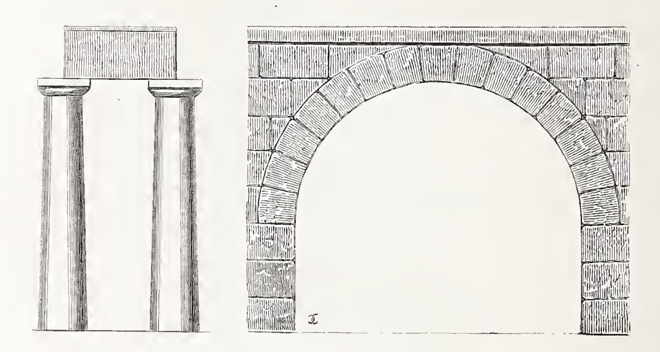
Il n'y avait qu'un moyen pour l'architecte d'échapper à une telle servitude. Il pouvait sans doute, comme les Romains l'ont fait souvent, par exemple au théâtre d'Orange, suppléer aux grandes pierres par ces pierres plus petites, appelées *claveaux,* qu'on taille en forme de coin, et qui se soutiennent par leur coupe et au moyen d'armatures en fer cachées aux



regards. Mais cette méthode, dont la pratique devient aujourd'hui si générale, est essentiellement vicieuse, parce qu'elle n'offre ni la solidité réelle, ni la solidité apparente. L'œil aperçoit avec inquiétude ces plates-bandes factices qui menacent de glisser et semblent tenir par miracle, tandis que l'esprit en prévoit la ruine avec frayeur.

Il fallut donc inventer un moyen pour couvrir de grands vides avec de petits matériaux, et pour espacer les supports, non plus selon la grandeur des pierres, mais selon les convenances de l'architecte et la destination du monument. Ce progrès immense fut accompli lorsqu'on eut trouvé l'art de construire une voûte. La plate-bande put être alors remplacée par un arc. Au lieu de réunir deux points d'appui avec une pierre d'un seul morceau, on franchit l'intervalle qui les séparait en appareillant des pierres plus petites suivant une courbe. Nous verrons dans la suite de cet ouvrage combien cette courbe a varié. Les Étrusques et les

Romains l'ont dessinée en plein cintre, ce qui veut dire en demi-cercle ; quelquefois ils l'ont surbaissée, c'est-à-dire formée par un demi-ovale, ou, comme s'exprime le langage populaire, en *anse de panier*. Les Arabes ont préféré l'arc *outre-passé*, autrement dit en *fer à cheval*. Les chrétiens du moyen âge l'ont exhaussé en ogive. Mais quelle que soit l'importance



historique du style ogival et du style arabe, ces deux architectures n'en sont pas moins réductibles au système de l'arc, parce que la solidité des parties soutenues résulte de l'appui mutuel que se prêtent deux pesanteurs inclinées, deux arcs de cercle. Il est donc vrai de dire que toutes les variétés de l'architecture se peuvent réduire à deux principes générateurs : la plate-bande et l'arc.

XIV.

LES FORMES DE L'ARCHITECTURE DANS TOUS LES SYSTÈMES ONT DIFFÉRENTES ORIGINES : ELLES SONT ENGENDRÉES, OU PAR LES NÉCESSITÉS DE LA CONSTRUCTION, OU PAR LE BESOIN D'UNE EXPRESSION POÉTIQUE, OU PAR L'IMITATION DE LA NATURE.

Il faut s'arrêter ici un instant pour donner au lecteur la clef de ce qui va suivre. Si l'on veut comprendre le langage de l'architecture, il ne suffit pas toujours d'en chercher les origines dans la construction. C'est là, sans doute, que le plus souvent on les trouve ; mais l'éloquence de ce grand art a d'autres causes, des causes plus subtiles, des sources plus

mystérieuses et plus profondes. Toutes les formes n'ont pas été engendrées par les lois qui régissent la pesanteur et le jeu des forces, ou par celles qui corrigent les illusions de l'optique; il est des formes que l'esprit a créées par ce besoin de poésie qui est inséparable de la nature humaine. Il en est qui expriment, non pas seulement un mécanisme inévitable, mais des pensées, des sentiments et même des rêves.

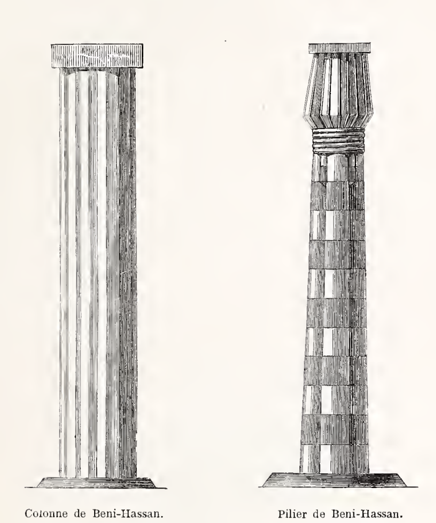
On peut concevoir un édifice qui serait parfaitement assis et bien proportionné sans avoir d'autres lignes que des droites et d'autres solides que des cubes. Ce n'est donc pas la nécessité de la construction qui peut seule expliquer le galbe de certaines formes, le caractère et la grâce de certaines courbes. L'architecture, née en Orient, s'était ressentie de l'imagination de ses inventeurs, et les Grecs, tout en soumettant au contrôle d'une raison exquise les expressions d'un art qu'ils avaient mission de perfectionner, les Grecs y laissèrent l'empreinte de la poésie orientale.

Au commencement, nous l'avons dit, l'architecture humaine représente une sorte de rivalité avec la nature; elle cherche à reproduire avec symétrie les grands spectacles de l'architecture divine. Elle rappelle le sublime des montagnes par des pyramides, le sombre des cavernes par des labyrinthes souterrains, la majestueuse tranquillité de la mer par de longues lignes horizontales, les rochers à pic par des tours, et les forêts de la nature par des forêts de colonnes... Mais, plus tard, l'humanité se connaît, s'admire et se divinise; elle s'aperçoit qu'elle est elle-même un résumé de l'univers. Alors son œuvre la plus considérable, qui est l'architecture, est faite à son image, c'est-à-dire qu'elle représente une création analogue à celle de l'être humain. Proportionné, symétrique, composé d'os, de tendons et de muscles, harmonisé et mis en mouvement par l'unité de l'âme, le corps de l'homme devient un type de perfection, dont l'organisme sera imité par l'architecture, mais imité seulement dans son principe et dans quelques-uns des traits qui le distinguent aux yeux de l'esprit. Par une fiction hardie, l'artiste supposera dans son édifice des matières hétérogènes associées pour constituer un tout, et comme l'architecture se compose essentiellement de supports et de parties supportées, c'est surtout par la diversité des pressions et des résistances qu'il exprimera l'organisme artificiel de son monument. Il ira jusqu'à feindre des substances molles mêlées aux corps rigides, des matières élastiques pressées par des matières pesantes, et dans ses métaphores de pierre ou de marbre il figurera des fibres délicates unies en faisceau et fortifiées par des ligatures. Au squelette, ou, pour dire mieux, à l'ossature mathématique du bâti-

ment, il ajoutera comme des muscles dont il nous montrera les attaches. Le spectateur croira sentir que des éléments de nature diverse ont concouru à la formation de l'édifice; qu'avant d'arriver à son immobile équilibre, il a comprimé tout ce qui était compressible; que telle forme représente un effort, telle autre une pression, telle autre la flexibilité, la dilatation ou le redressement des molécules. Ainsi le monument s'animera, il semblera respirer une sorte de vie organique, et il sera digne d'être habité par une âme, c'est-à-dire d'exprimer la pensée d'un homme ou le sentiment de tout un peuple. L'architecte pourra se nommer alors comme le nommait la poésie du moyen âge, le maître des pierres vives, *magister ex vivis lapidibus*. En parlant des Propylées d'Athènes, Plutarque disait : « Ces ouvrages ont conservé une fraîcheur, une virginité que le temps ne peut flétrir; ils paraissent toujours brillants de jeunesse, comme si un souffle les animait et qu'ils eussent une âme immortelle. »

Revenons maintenant à la colonne, et prenons-la pour exemple. Les plus anciens monuments de l'Égypte, parmi ceux où se trouve des colonnes, tels que les tombeaux souterrains ou *hypogées* de Beni-Hassan, qui datent de quelque trois mille ans avant notre ère, présentent des piliers à faisceau, imitant des tiges de plantes réunies et liées ensemble par plusieurs anneaux. Ici, à la réminiscence de l'arbre comme principe de la colonne, s'ajoute une nouvelle fiction, celle qui suppose plusieurs tiges minces, rendues fermes et solides par leur assemblage, et devenues résistantes au moyen d'une forte ligature. L'artiste a donc feint dans son édifice des matières diverses : de là une expression poétique que la seule construction n'expliquerait point. Dans le même monument se voient des colonnes sur lesquelles on a creusé verticalement des canaux, séparés entre eux par ce filet plat qu'on appelle en architecture *listel*. L'une et l'autre de ces colonnes semblent exprimer l'idée de faisceau. Les Grecs, en empruntant cette idée, selon toute apparence, des monuments égyptiens, en tirèrent l'usage des *cannelures* : c'est ainsi qu'on nomme les canaux dont nous venons de parler. Mais ils n'oublièrent pas de rappeler cette série d'anneaux qui figurait, en haut du fût, l'énergique ligament des tiges. Ils réunirent ainsi dans une même colonne les deux exemples. Depuis, l'image de ces liens s'est perpétuée dans les divers ordres de colonnes, et cette image simplifiée, réduite à un seul anneau, est devenue l'*astragale*. L'astragale est donc une moulure qui doit son origine à la fiction par laquelle on supposait la colonne composée de tiges verticales, serrées et bouclées à une certaine hauteur, près du chapiteau. Au lieu de faire cette moulure saillante, les Grecs la firent d'abord ren-

trante. Ils figurèrent le ligament par trois petites rainures exprimant encore mieux l'idée d'une matière élastique comprimée par des cordons qui la pénètrent. Voilà donc des formes architectoniques, des moulures dont le motif est puisé ailleurs que dans les pratiques pures de la construction. Voyons, en effet, comment un savant architecte-ingénieur nous expliquerait la cannelure par les procédés de l'appareil. « Cet ornement qui donne beaucoup d'élégance, dit M. Léonce Reynaud, doit

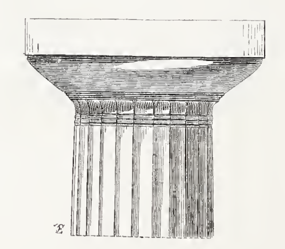


Colonne de Beni-Hassan. Pilier de Beni-Hassan.

sans doute son origine à une pratique d'exécution. On commençait probablement le travail des tambours de colonnes en leur donnant la forme de prismes ayant pour bases des polygones réguliers d'un grand nombre de côtés, et l'on n'avait ensuite qu'à effacer les arêtes pour obtenir la forme cylindrique. On aura reconnu que cette opération préliminaire donnait d'heureux résultats quand elle avait été exécutée avec soin, et l'on aura jugé inutile d'aller au delà; mais les côtés du polygone se rencontrant sous des angles très-obtus, il en résultait une certaine indécision dans la forme, et dans la plupart des édifices on y a remédié en les creusant légèrement. De là une ornementation fine et des effets agréablement variés d'ombre et de lumière. »

C'est là sans doute une explication plausible et qui tout d'abord satisfait l'esprit. Cependant, si la cannelure a son origine dans le fait d'épanneler des tambours de marbre ou des piliers de bois pour les arrondir, on ne voit plus la nécessité de la moulure qui représente un anneau. L'idée de faisceau disparaissant, l'image du lien devient superflue, et l'astragale n'a plus sa raison d'être, à moins qu'on ne l'ait imaginée pour racheter la diminution de la colonne à l'endroit où cette diminution est le plus sensible. De toute manière, il est écrit dans les formes de l'architecture qu'elles ont été engendrées, non pas toujours par les précautions délicates du constructeur, mais souvent aussi par l'imagination de l'artiste qui, pour donner une apparence de vie à son monument, y a simulé des substances hétérogènes, douées de résistances inégales à l'écrasement ou à la rupture. Si la pierre ne devait représenter que la pierre, il serait absurde d'y figurer des courbes qui appartiennent seulement aux matières flexibles ou élastiques, et la pensée ne serait venue à personne d'imiter dans le marbre les aplatissements d'une substance compressible ou les débordements d'une substance comprimée. C'est pourtant là ce que vont nous montrer et le chapiteau des colonnes et leur base.

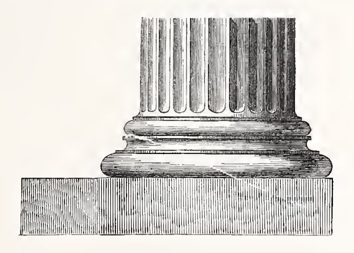
Nous avons dit que les cannelures rappelaient un faisceau de tiges



serrées; supposons que ce faisceau vertical doive supporter une charge, ce ne sera pas trop que d'y faire une seconde ligature au-dessus de la première. Les Grecs figurèrent encore ce lien répété, non pas en saillie, mais au contraire par trois ou cinq rainures taillées dans le vif de la colonne. Maintenant si l'on superpose au faisceau, coupé court, la pierre carrée qu'on appelle *tailloir*, l'excédant des tiges va plier sous le poids et nous offrir justement par sa résistance la forme que présente le cous-

sinet du chapiteau, cette forme qui commence par une courbe et qui brusquement s'aplatit en fuyant jusqu'à la gorge. Dans la colonne grecque primitive, le coussinet dont nous parlons se nommait *échine.* En donnant aux colonnes de Beni-Hassan l'aspect d'un faisceau, les Égyptiens avaient figuré les tiges se continuant jusqu'au tailloir sous la forme d'un bouton de lotus tronqué; mais les Grecs, plus artistes que leurs maîtres, n'ont pas poursuivi jusqu'au bout la métaphore; ils l'ont abandonnée au moment où elle cessait d'être avouée par la construction. Ils ont préféré la forme d'une patère qui évasait le chapiteau, à l'imitation du bouton de lotus qui l'amincissait. Ils ont d'ailleurs senti le besoin d'obtenir un reflet tranquille sous l'ombre que projetait le tailloir et d'accompagner le clair vif du bandeau par la lumière qui frapperait la courbe de l'échine au point de tangence. Or, ces effets eussent été contrariés par la continuation des cannelures... Quand une chose est vraie, elle l'est à tous les points de vue et de tous les côtés à la fois : elle est *illustre*, comme dit Montaigne, *par tous ses visages.*

Que si nous regardons au pied des colonnes, la base nous présentera, comme le chapiteau, des formes que le constructeur n'aurait pas trouvées de lui-même et qui expriment encore une pure fiction. Prenons pour exemple la plus belle de toutes les bases, la base attique, celle qui se



BASE ATTIQUE.

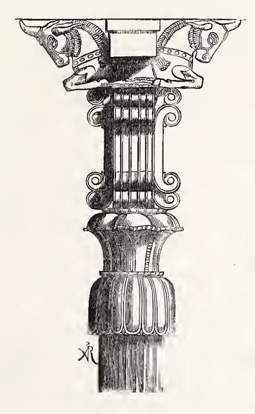
voit dans les Propylées d'Athènes, aux colonnes intérieures du monument. Cette base se compose de deux moulures saillantes et rondes, appelées *tores*, et séparées par une moulure rentrante qu'on nomme *scotie.* Les deux tores sont inégaux de grosseur et de saillie, l'inférieur étant plus large et plus épais que le supérieur. La concavité de la scotie se termine, en haut et en bas, par un *filet,* c'est-à-dire par un petit membre mince et plat qui rencontre à angle droit chacun des deux tores. Au-dessus du tore supérieur est placé un autre filet plus épais

appelé *ceinture* de la colonne, et cette ceinture se relie au fût par une transition adoucie en arc de cercle, qui est le *congé*.

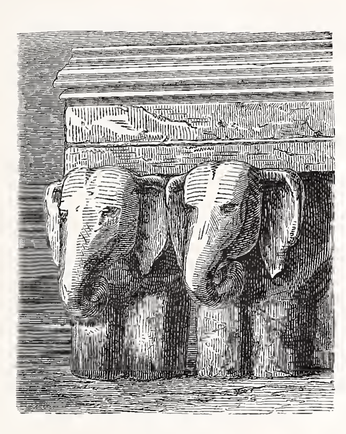
A quelque point de vue que l'on considère la base attique, il est clair que les formes n'en sont pas *constructives*, si l'on peut ainsi parler, mais expressives. C'est dans l'imagination qu'elles ont été puisées. Devenu artiste, le constructeur s'est plu à représenter, ici encore, une matière compressible qui, serrée par une corde, aurait débordé de chaque côté en s'arrondissant; mais, pour que le tore inférieur fût plus large et plus fort que le supérieur (conformément à cet axiome d'architecture que le fort doit porter le faible), il a supposé la compression un peu au-dessus du milieu, et de la sorte il a obtenu l'inégalité des tores et la variété de leurs courbes convexes, si bien contrastées, d'ailleurs, par la moulure concave qui les sépare et par les petites verticales que forment la ceinture et les deux filets. Il est si vrai que la scotie représente le serrement opéré par une corde enroulée, qu'on lui donne aussi le nom de *trochile,* du grec τροχίλιον, poulie. Maintenant, que ces mensonges de pierre aient été inventés pour le plaisir des yeux, afin de racheter des courbes par des droites et des reliefs par des creux, il n'en est pas moins évident qu'ici le génie de l'art s'est affranchi des fatalités de la construction, et que l'utile n'a rien à voir dans ces formes dictées par le sentiment du beau. Admise par les Grecs comme une simple variété d'expression, la base des colonnes est une figure métaphorique, une autre manière de parler à l'esprit et de satisfaire le regard.

C'est pour l'architecte, surtout, que l'art est une haute interprétation de la nature. Tout ce qu'il veut imiter de la réalité visible, il le traduit dans sa langue, il le transpose et le transfigure. Quand il a construit son monument, quand il y a feint un organisme par des proportions qui révèlent la présence secrète d'une mesure commune à tous les membres de son architecture, lorsqu'enfin il y a introduit des courbes qui mettent en évidence le jeu des forces et semblent exprimer la vie, tout n'est pas fait encore. Il lui faut des formes variées pour manifester des pensées diverses et nuancer l'expression de son monument. D'autre part, le monde inférieur réclame sa place dans ce temple qui doit être un résumé de l'univers, une création humaine conçue à l'instar de la création divine. Les métaux, les plantes, les fleurs, les animaux, l'homme lui-même, vont y figurer. Mais les formes que l'artiste empruntera de la nature vivante, loin de les imiter rigoureusement, il les soumettra aux lois de sa symétrie et il leur imprimera tous les caractères de sa pensée. Elles s'appliqueront à la surface des autres formes, non pour les dissimuler, mais pour les épouser, au contraire, et pour accuser d'autant

mieux l'intention première du constructeur. Elles viendront se ranger docilement dans les lignes déjà tracées, suivant l'axe des colonnes ou la courbure des arcs. Ainsi moulées sur le fond qu'elles doivent recouvrir en le laissant transparaître, comme l'épiderme recouvre les os et les muscles d'un corps vivant, d'innombrables images rappellent, dans l'œuvre humaine, les divers règnes de la nature, la végétation et l'animalité, les minéraux et les fleurs. On y voit les feuilles de l'olivier et du



COLONNE PERSANE



SUPPORT INDIEN

laurier, le chardon épineux, l'acanthe, le lis marin, le persil, la rose, la coquille, l'œuf, les perles, les olives, les amandes, les larmes de la pluie, les flammes et les carreaux de la foudre. Puis des feuillages imaginaires s'infléchissent et se tourmentent pour obéir aux rigides contours qui les emprisonnent. On y reconnaît aussi, transformés en pierre, des colliers, des anneaux, des fers de lance, les vis et les chevilles du charpentier, le bois des solives et des chevrons. Les animaux apparaissent ensuite, non plus comme des figures d'une réalité inutile, mais comme des emblèmes de la nature sauvage domptée par l'homme. L'Indien assoit la plate-bande de son édifice sur des éléphants ; le Persan remplace le chapiteau de ses colonnes par une double tête de taureau ; le Grec fait servir des mufles de lion à vomir l'eau de pluie; l'animal est substitué de la sorte aux membres de l'architecture; il n'y est pas introduit pour déco-

rer seulement, mais pour remplir une fonction évidente de servitude. Ce n'est pas tout : la figure humaine est évoquée à son tour, et, dans ce cosmos artificiel, elle joue aussi un rôle subordonné à la conception du monument. Cependant, à mesure que la création s'élève, l'architecte l'imite avec plus de soin et de respect. Plus les formes sont nobles et belles, plus fidèlement il les reproduit, mais toujours en les renfermant dans un cadre inévitable, et en les soumettant à l'inexorable fatalité de son dessin. Quelquefois même des êtres humains feront l'office de piliers et deviendront des formes de construction. Tantôt, comme dans le temple d'Agrigente, des hommes robustes prendront la place des colonnes et, sur leurs épaules, ils porteront, esclaves gémissants, le fardeau de la toiture. Tantôt, comme dans le Pandroséion d'Athènes, des jeunes filles seront les supports d'une poutre de marbre et, sur le coussinet où elles avaient porté l'eau de la fontaine, elles soutiendront, captives et pétrifiées, un édifice délicat et léger comme elles, le temple d'une vierge [1]... Ah! ce furent des artistes privilégiés que ces Grecs d'Athènes! Il leur fut donné d'être les interprètes de la nature et non ses copistes, de pénétrer profondément ses mystères et de ne point s'asservir à elle, surtout dans cette œuvre d'art par excellence où il faut que le phénomène réel se métamorphose pour s'élever à la puissance architectonique, c'est-à-dire à l'immobilité des choses éternelles.

Il est donc vrai que les formes que l'architecture emploie sont puisées à des sources différentes. Au commencement, c'est le constructeur qui les commande; ensuite l'architecte les modifie pour y ajouter une muette éloquence; le poëte enfin vient en achever l'expression et la nuancer en évoquant toutes les puissances de la nature. Lorsqu'un bâtiment n'a que les formes absolument voulues par les nécessités de la construction, il n'est encore qu'un ouvrage d'industrie; quand il reçoit les formes expressives, il est une œuvre d'art, et quand il se trouve complété par les formes imitatives, il revêt toutes les richesses de l'architecture. Il est sensible toutefois que les formes du troisième genre appartiennent plutôt à l'art du sculpteur, et que, rigoureusement, l'architecture peut produire de beaux effets et même frapper de grands coups sur l'imagination sans le secours des parties décoratives et des images substituées. Que dis-je! elle est alors d'une beauté sévère et d'une grandeur qui parfois monte au sublime.

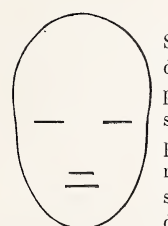
Ces observations étaient indispensables pour préparer le lecteur à

1. Voir les cariatides du Pandroséion d'Athènes, au second livre.

l'intelligence des propositions qui vont suivre. Il devra s'intéresser maintenant à des formes qui, sans avoir rien d'arbitraire, se prêtent néanmoins à la liberté de l'art. Il pourra saisir et apprécier jusqu'aux plus fines nuances qui distinguent les diverses architectures, celles qui ont pour principe générateur une variété de l'arc, et celles qui rentrent dans le système, antérieur, de la plate-bande.

XV.

L'ARCHITECTURE MONUMENTALE EN PLATE-BANDE EXPRIME LES IDÉES DE CALME, DE FATALITÉ ET DE DURÉE.



Les belles observations faites par Humbert de Superville sur l'horizontalité ou l'obliquité des lignes du visage humain trouvent ici encore une éclatante application à l'architecture. Lorsque les organes doubles sont rangés sur une ligne parralèle a l'horizon (en supposant l'homme debout), la face humaine exprime le repos de l'âme, l'équilibre des facultés morales, le sommeil des passions. Sans même qu'il soit besoin de donner une forme à ces lignes abstraites, elles ont déjà une physionomie si claire, si frappante, qu'il est impossible de s'y méprendre au premier coup d'œil. Et pour s'assurer que la signification esthétique de ces lignes tient bien à leur parfaite horizontalité, il suffit de leur imprimer une direction oblique s'élevant au-dessus ou tombant au-dessous de l'horizontale. On est tout de suite convaincu de la valeur qui s'attache même à une indication aussi élémentaire des organes; on est frappé de l'éloquence d'un signe aussi vague.

Dans les divers règnes de la nature, l'horizontalité des lignes dominantes produit des impressions analogues; elle imprime un caractère d'éternité aux grands spectacles du monde. Tantôt elle marque la tranquillité et le silence de la mer; tantôt, dans les lignes de rochers qui bordent l'Océan, elle nous donne l'idée d'une création lente, non interrompue durant des siècles, et, quand les vagues se soulèvent, elle nous fait retrouver dans la stratification des falaises le sentiment d'une paix éternelle. Cela est si vrai que, si les assises du rocher sont inclinées, aussitôt notre pensée se reporte aux catastrophes qui ont jadis bouleversé le globe et soulevé le granit de ses entrailles. Tantôt, dans quelques grands arbres, comme le cèdre par exemple, l'horizontalité des

branches nous indique l'énergie qui résiste aux tempêtes et une sorte de tranquillité végétale unie à la majesté de la force, et qui devient saisissante quand on la compare à l'aspect mélancolique du sapin dont les branches s'inclinent, ou au caractère tendre de cet arbre échevelé que la poésie populaire appelle le saule *pleureur*.

Il ne faut donc pas s'étonner que les monuments primitifs de l'architecture en plate-bande, terminés par des lignes horizontales, aient une expression si grave, si décisive. Ce système d'architecture fut pratiqué dans de vastes dimensions dès les premiers âges, car il est remarquable qu'à l'origine des sociétés c'est toujours le grand qui domine; partout les peuples débutent par le colossal... Mais une couverture en plate-bande exigeait alors des pierres énormes allant d'un support à l'autre, et ces pierres ne pouvaient être transportées, soulevées qu'à force de bras par un peuple esclave, soumis au prince ou aux prêtres, et d'une patience inaltérable. De là le sentiment qui se lie à ces œuvres gigantesques dont la stabilité éternelle a quelque chose de fatal comme le despotisme qui les commanda. Dans les monuments égyptiens surtout, l'uniformité écrasante d'une ligne plane se dessinant, se prolongeant sur un ciel dont l'azur est toujours le même, procure l'impression d'un calme solennel et fait naître l'idée d'un immense niveau qui pèse sur tout un peuple résigné. Cependant, par un contraste frappant, mais naturel, s'élèvent, de distance en distance, des pyramides, monuments symboliques d'une signification mystérieuse et sans destination positive. Que des Pharaons y aient caché le tombeau de leurs pères et y aient marqué la place de leur propre sépulture, le monument n'en reste pas moins énigmatique; il présente une base carrée et des surfaces triangulaires, c'est-à-dire des nombres qui, regardés comme les emblèmes de la divinité et de la création, appartiennent à une science transcendante, non révélée à la foule. Cette forme pyramidale est déterminée par la plus simple des figures rectilignes, le triangle, qui, lorsqu'il est assis sur l'horizon et qu'il présente deux côtés égaux et par suite trois angles aigus, exprime la convergence de deux points de la terre vers un point unique du ciel.

Avec ces deux éléments, le parallélogramme et le triangle, la terrasse et la pyramide, la haute antiquité a manifesté partout ses pensées et son génie : dans l'Inde, en élevant des pagodes et en creusant des souterrains à plafonds; à Babylone, en bâtissant et la tour de Bélus, qui était une pyramide à gradins, et ces immenses plates-formes étagées qui formaient aussi le trait dominant de l'architecture assyrienne; à Persépolis, en superposant encore ces terrasses auxquelles on montait par des escaliers imposants et interminables. Enfin la plate-bande et la pyramide sont les carac-

tères essentiels de toutes les architectures primitives, en Afrique comme en Asie, au Mexique aussi bien qu'en Orient, et, de ces deux formes dominantes, la première exprime encore une fois le calme terrestre et la durée, de même que la seconde figure une aspiration à l'infini... Mais il est un autre genre de monuments créé par l'architecture : ce sont les énormes statues que les Égyptiens ont assises au milieu des solitudes ou qui siégent adossées aux murailles du temple, immobiles et rigides comme des images pétrifiées de la mort. Ces colosses ont surtout leur expression par les angles droits qu'ils dessinent sur le ciel. Il suffit de l'accent répété des verticales et des horizontales pour faire passer la figure humaine à l'état d'architecture.

XVI.

LES GRECS, RÉSUMANT L'ARCHITECTURE ORIENTALE DES PREMIERS AGES, ONT TROUVÉ LES PRINCIPES DE LA PLATE-BANDE, EN ONT FIXÉ LES LOIS, ET EN ONT RÉDUIT LE SYSTÈME A TROIS VARIÉTÉS QU'ON APPELLE LES TROIS ORDRES.

Sur la forme rectangulaire des plates-bandes égyptienne et asiatique, la Grèce élèvera la forme triangulaire des pyramides. Ainsi les deux grands traits de l'architecture orientale, le parallélogramme et le triangle, c'est-à-dire l'horizontale et les deux convergentes, vont être réunis chez les Grecs, chez ce peuple artiste par excellence qui aura le privilége de tout comprendre et de tout résumer, d'humaniser le divin, de circonscrire l'immense et de soumettre le sentiment lui-même aux lois de l'esprit.

Oui, humaniser tout, même la nature, même le divin, voilà quel fut historiquement le rôle des Grecs. Ce fut aussi leur mission dans l'architecture, et pour le comprendre le lecteur n'a qu'à se reporter aux commencements de ce premier livre. L'Égypte et l'Orient avaient élevé des constructions colossales, mais sans les soumettre à une mesure commune; leurs monuments avaient des dimensions; ils n'avaient pas encore de proportions. On ne voyait, par exemple, aucun rapport établi, voulu, entre la hauteur du chapiteau et la hauteur de la colonne; tantôt les mêmes colonnes étaient couronnées de chapiteaux différents, tantôt des chapiteaux de même hauteur sumontaient des colonnes inégales en épaisseur et en élévation. Les Grecs, admirant surtout la création dans la plus parfaite de ses œuvres, qui est l'homme, voulurent imiter l'organisme du

corps humain; ils mirent dans leurs édifices des *proportions*, c'est-à-dire qu'ils choisirent un des membres de l'architecture pour servir de mesure à tous les autres, de telle façon qu'étant donnée la mesure d'une seule partie, ont pût reconstruire les autres parties et le tout, de même que le doigt d'un homme étant connu, on pouvait en induire les proportions de l'homme entier d'après le *canon* de Polyclète, conforme d'ailleurs au canon égyptien [1].

Ce rapport des membres entre eux et de chacun d'eux avec le tout est un des caractères de ce qu'on appelle en architecture un *ordre*. Le diamètre de la colonne fut l'étalon que les Grecs choisirent pour servir de régulateur aux autres membres; quelquefois ce fut l'abaque; et sur cet étalon, qu'on appelle *module*, ils déterminèrent toutes les dimensions de l'édifice, dimensions qui dès lors devinrent des proportions.

Mais la règle symétrique et la loi rigoureuse d'harmonie qui ont présidé à la formation du corps humain n'empêchent pas les innombrables variétés de l'espèce humaine. Dans l'homme arrivé à toute sa croissance, il n'y a d'invariable que sa hauteur, parce qu'elle est déterminée par des os; mais sa largeur pouvant changer, c'est par là surtout qu'il se caractérise et qu'il se distingue. Supposons deux hommes de même taille : si l'on revêt le premier de muscles très-développés et très-ressentis, on en fera un Hercule; si l'autre a des muscles délicats et peu saillants, on en pourra faire un Apollon. Étant données maintenant deux colonnes d'égale hauteur : si l'une est mince, elle paraîtra longue; si l'autre est massive, elle paraîtra courte; mais l'une et l'autre auront toujours des proportions, parce qu'elles se rapporteront à une certaine unité de mesure prise en elles-mêmes. Seulement, la première aura, par exemple, en hauteur neuf fois son diamètre, la seconde l'aura cinq fois. Voilà comment, chose admirable, qui dit proportion dit liberté, car du moment que l'unité de mesure est prise, non pas en dehors du monument, mais dans le monument lui-même, l'artiste peut à son gré raccourcir ou allonger ses supports, les concevoir ramassés ou grêles, forts ou élégants. Le besoin de la variété se trouva ainsi, dans l'art grec, concilié avec la règle. La liberté fut placée dans la loi.

Cependant, à une époque où la civilisation pouvait avoir des raffinements sans être pour cela compliquée, lorsque les idées étaient encore simples et en assez petit nombre, l'architecture put se contenter de trois modes pour varier son caractère, et, en tant qu'elle édifiait la demeure des dieux, ces trois modes suffirent à sa poésie religieuse. Bien que

1. Voir plus haut le chapitre intitulé : *Des proportions du corps humain.*

diverse, en effet, la beauté des divinités païennes pouvait se ramener à trois caractères dominants : elle était sévère et mâle comme celle de Jupiter, de Minerve, de Mars, de Neptune, ou délicate et gracieuse comme celle de Vénus, de Proserpine et de Flore, ou mélangée de fierté et d'élégance, de virilité et de grâce, comme celle de Junon, de Diane, de Bacchus et d'Apollon. Quoi qu'il en soit, ces trois variantes d'un seul et unique système de construction furent les *trois ordres*, création ingénieuse, admirable, que rien n'a pu détruire, et qui a reparu, au bout de deux mille ans, grandement altérée sans doute par le rude génie des Romains, mais vivace et brillante encore au soleil de la Renaissance.

Il semble au premier abord que c'était peu de trois ordres pour nuancer le caractère de tous les édifices. Et pourtant cette division en trois a suffi, dans l'antiquité classique, à toutes les expressions de l'architecture. Ramenée à des termes irréductibles, la classification des Grecs n'en est que plus générale et plus ample. Toutes les variantes, en effet, pourront trouver place dans les intervalles marqués par ces trois points : deux extrêmes et un milieu. Chacun des trois ordres étant susceptible du *plus* ou du *moins*, c'est-à-dire de se rapprocher des deux autres ou de s'en éloigner, la variété naîtra de cette triple unité. Entre la rudesse et la grâce, entre la simplicité extrême et l'extrême richesse, la liberté de l'artiste pourra se mouvoir, et combien de degrés, combien de nuances ne va-t-elle pas rencontrer en passant d'une pesanteur imposante à une délicatesse aimable, du plaisant au sévère !

Il est à remarquer au surplus que les diverses branches du génie humain, la poésie, la musique, la littérature, l'éloquence, la peinture, la sculpture, sont soumises à une loi semblable. Dès qu'il s'est dégagé de ses langes, l'art débute toujours par une certaine roideur austère; il acquiert ensuite plus de souplesse et d'élégance, et il finit par le style riche, pompeux et fleuri. Ainsi l'on peut dire que tous les arts ont, comme l'architecture, leurs trois ordres, qui répondent aux phases de leur développement. Partout les mâles accents d'un Michel-Ange, d'un Corneille, d'un Bossuet, d'un Glück, précèdent la douceur d'un Raphaël, d'un Racine, d'un Fénelon, d'un Mozart. Chacune des neuf Muses a revêtu d'abord un vêtement rigide; ensuite elle s'est parée d'un costume aux plis gracieux et faciles; enfin, elle s'est enveloppée d'une draperie ornée et brillante, jusqu'au moment où, dans l'oubli d'elle-même, elle a laissé traîner et chiffonner sa tunique.

Les trois ordres de l'architecture grecque, le *dorique*, l'*ionique* et le *corinthien*, marquent ces trois évolutions communes à tous les arts. Le premier répond à l'idée d'une simplicité fière et forte, le second au sen-

timent de la délicatesse et de la grâce, le troisième à une intention de magnificence et de richesse.

Vitruve est malheureusement le seul architecte de l'antiquité dont les écrits soient arrivés jusqu'à nous. C'est de lui que nous avons reçu la notion écrite de l'art grec ; il convient donc de citer ici le texte de cet écrivain touchant l'origine des trois ordres. Ce sera, du reste, une occasion, pour le lecteur, d'apprécier le goût de Vitruve, de mesurer la portée de son esprit et de pressentir l'influence que ses écrits ont dû avoir sur l'enseignement classique de l'architecture.

« Dorus, fils d'Hellen et de la nymphe Optique, roi d'Achaïe et de « tout le Péloponèse, ayant autrefois fait bâtir un temple à Junon dans « l'antique cité d'Argos, ce temple se trouva *par hasard* être de cette « manière que nous appelons dorique. Ensuite, dans toutes les autres « villes de l'Achaïe, on en fit de ce même ordre, aucune règle n'ayant « été encore établie pour les proportions de l'architecture. Plus tard les « Athéniens, après avoir consulté l'oracle d'Apollon, par un commun « accord de toute la Grèce, envoyèrent en Asie treize colonies, chacune « ayant son capitaine, sous la conduite générale d'Ion, fils de Xuthus, « et de Créuse, qu'Apollon, par son oracle rendu à Delphes, avait avoué « pour son fils. Entré en Asie, Ion s'empara de toute la Carie et y fonda « treize grandes villes... Le pays fut nommé, par les conquérants, Ionie « du nom de leur chef. Des enceintes y furent consacrées aux dieux « immortels et l'on commença d'y bâtir des temples. Le premier fut « dédié à Apollon Panonien ; ils le firent à la manière de ceux qu'ils « avaient vus en Achaïe, et ils l'appelèrent Dorique, parce qu'il y en « avait eu de pareils dans les villes des Doriens. Mais comme ils ne « savaient pas bien quelles proportions il fallait donner aux colonnes de « ce temple, ils cherchèrent le moyen de les faire assez fortes pour porter « le poids de l'édifice tout en les rendant agréables à la vue. Pour cela « ils mesurèrent le pied d'un homme et, trouvant qu'il était la sixième « partie de la hauteur du corps, ils appliquèrent à leurs colonnes cette « proportion ; quel que fût le diamètre de la colonne à son pied, ils don- « nèrent à la tige, y compris le chapiteau, une hauteur égale à six fois « ce diamètre. C'est ainsi que la colonne dorique emprunta les propor- « tions, la force et la beauté du corps de l'homme.

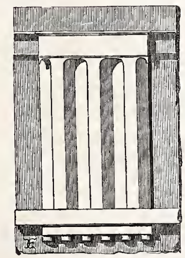
« Plus tard, voulant élever un temple à Diane, et cherchant quelque « nouvelle manière qui fût belle, ils lui donnèrent la délicatesse du corps « de la femme, et ils portèrent la hauteur des colonnes à huit diamètres, « afin qu'elles parussent plus sveltes. Ils y ajoutèrent des bases avec des « enroulements à l'imitation des chaussures, et ils taillèrent des volutes

« au chapiteau pour représenter les boucles de la chevelure, rejetées à « droite et à gauche du visage. Des cymaises et des guirlandes furent « comme des ornements arrangés sur le front des colonnes; enfin, des « cannelures creusées le long du fût imitèrent les plis d'une robe. Ainsi, « ils inventèrent deux ordres de colonnes dont les unes rappelaient les « proportions et la simplicité négligée du corps de l'homme, et les autres « la délicatesse et la parure de la femme. Par la suite, le sentiment de « l'élégance s'étant développé, on préféra des proportions plus élancées, « et l'on donna sept diamètres en hauteur à la colonne dorique et huit et « demi à la colonne *ionique,* car cette dernière prit le nom du peuple qui « l'avait inventée. Le troisième ordre, que nous appelons *corinthien,* « imite la grâce d'une jeune fille; il en a les proportions délicates, et il « appelle aussi les ornements les plus élégants... »

Tel est le texte de Vitruve touchant les trois ordres. Nous aurons plus d'une fois à y revenir, soit pour en signaler les erreurs étranges, soit pour en donner le véritable sens; car de telles histoires seraient bien près d'être absurdes, s'il les fallait prendre à la lettre, au lieu d'y voir un ressouvenir, il est vrai très-obscur et fort altéré, du symbolisme architectonique des grands siècles.

XVII.

DANS L'ORDRE DORIQUE, LES PROPORTIONS SONT MALES, LES FORMES SONT INDICATIVES DE LA CONSTRUCTION, LES ACCENTS DE LA SOLIDITÉ TIENNENT LIEU D'ORNEMENT.



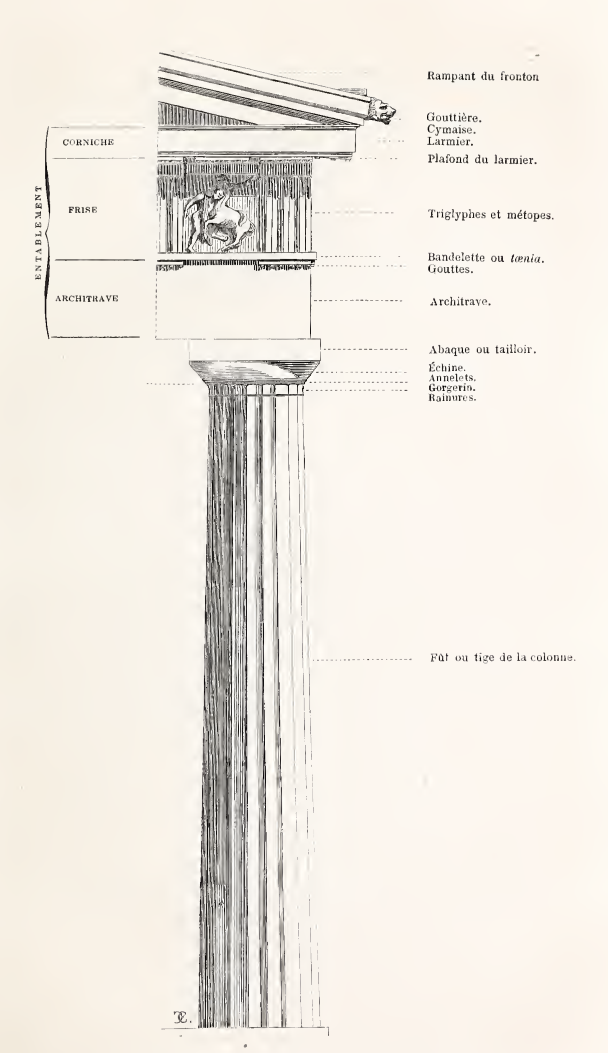
L'ordre dorique est le plus ancien des trois ordres. Il fut apporté en Grèce, selon toute apparence, par la race dorienne qui était la race hellénique pure, tandis que les races ionienne et achéenne étaient mélangées de sang pélasge. C'est ce que symbolise la tradition qui fait de Dorus le fils d'Hellen, dont Achæus et Ion n'étaient que les petits-fils. Descendus des montagnes de la Thessalie où on les trouve établis dès le XVIe siècle avant notre ère, les Doriens s étaient emparés du Péloponèse, environ quatre cents ans plus tard, conduits par les descendants d'Hercule, qui les avait jadis protégés contre les Lapithes. C'était une race sérieuse et mâle. Ils avaient des mœurs rigides, une religion austère et

solennelle, un dialecte rude, le goût de l'agriculture, la passion de la gymnastique et de la guerre. Leur génie formait le plus éclatant contraste avec celui des tribus ioniennes, qui se caractérisaient par un culte pompeux, des mœurs plus faciles et plus élégantes, un esprit mobile et ouvert à toutes les jouissances morales, une langue harmonieuse, de l'aptitude au commerce et le goût des arts. Cette opposition des deux races fut représentée historiquement par l'antagonisme de deux républiques à jamais illustres, Sparte et Athènes.

On devine que l'architecture des Doriens portera l'empreinte de leur génie sévère. Elle sera solide, massive, puissante, et elle accusera sa puissance comme un athlète montre ses muscles. Tels sont, en effet, les caractères saillants de l'ordre dorique, surtout dans ses commencements. C'est la nécessité même de la construction qui engendre la principale beauté de cet ordre. L'ossature du monument dorique est visible et si bien accentuée que le spectateur, passant par toutes les phases de la construction, bâtit l'édifice une seconde fois dans sa pensée.

Si nous analysons l'architecture dorique, nous allons en voir toutes les parties s'agencer, se pondérer, se soutenir avec une logique rigoureuse. Chaque membre occupera une place inévitable ; chaque pierre dira elle-même sa fonction : chaque moulure s'expliquera, et l'expression du monument ressemblera à cette éloquence laconique dont tous les mots portent.

Nous connaissons déjà la colonne dorique ; elle est sans base ; elle a une forme conique très-prononcée avec un léger renflement. On y a traîné des cannelures profondes à vives arêtes. L'image d'une forte ligature a été figurée en haut du fût et répétée à la gorge du chapiteau. Les formes végétales de l'Égypte ont été remplacées par un tore évasé dont les contours, rappelant ceux d'une patère, ont été empruntés de l'art céramique, cultivé en Grèce de toute ancienneté. Cette moulure du chapiteau se nomme *échine,* nom dérivé sans doute du mot *echinos* (ἐχῖνος) qui signifie cuvette. Sur le tore est posée une dalle carrée appelée *tailloir* ou *abaque.* Tel est le support dorique chez les Grecs, inventeurs des trois ordres. Vitruve dit que ce support est proportionné comme le corps de l'homme dans lequel le pied est égal à la sixième partie de la hauteur du corps ; mais, d'une part, ce rapport n'est pas bien observé, ainsi que nous l'avons établi dans le chapitre sur les *Proportions du corps humain ;* d'autre part, si ces proportions avaient été appliquées aux colonnes doriques, elles auraient toujours six diamètres de hauteur, ce qui jamais ne se vérifie. En effet, dans les temples de l'ordre dorique véritable, du dorique grec, la colonne la plus élancée, y compris son chapiteau, a toujours moins de six diamètres.



COLONNE ET ENTABLEMENT DE L'ORDRE DORIQUE.

Maintenant, que va porter cette colonne? L'espace entre deux supports est couvert, nous l'avons dit plus haut, par une seule pierre horizontale, une plate-bande, qui va d'une colonne à l'autre, joignant les deux axes, et qui est posée à joints vifs sans mortier. Dans la construction en pierre, cette plate-bande, l'*architrave*, rappelle par son nom, qui signifie maîtresse poutre, la construction privitive en bois. En effet, les temples les plus anciens de la Grèce, même lorsqu'ils étaient bâtis en pierre, étaient couverts en charpente, ainsi qu'en témoignent plusieurs passages d'Euripide (tragédies d'*Oreste* et des *Bacchantes*), de Polybe, de Pline, de Pausanias. Le temple de Junon à Métaponte, dans la Grande-Grèce, le temple de Neptune à Mantinée, étaient portés sur des colonnes de chêne ou d'autre bois. A Éphèse, le fameux temple de Diane fut aisément brûlé par Érostrate, parce que la couverture était en bois de cèdre. Leur ancienneté même donnait aux colonnes en bois un caractère sacré, et, souvent, — c'est Pausanias qui l'affirme, — elles étaient conservées comme des modèles vénérables, dans les édifices en pierre qui avaient succédé aux temples primitifs. Il est certain que ces temples eurent en tous cas des toitures en bois, et nous verrons que le souvenir s'en perpétua dans les constructions de l'ordre dorique, qui conservèrent ainsi, en pierre ou en marbre, une image commémorative de l'antique charpente.

Sur la maîtresse poutre étaient posées des solives qui la coupaient à angles droits, et qui étaient soutenues à l'autre bout par le mur principal du temple. Mais ces solives étaient séparées de l'architrave par un cours de planches qui la couvrait pour la garantir de l'humidité, précaution d'autant plus nécessaire qu'une maîtresse poutre se compose toujours de deux demi-poutres jumelles, juxtaposées et reliées par des clefs, mais qui laissent entre elles un joint, de manière que, si l'une des deux vient à fléchir, l'autre puisse résister encore quelque temps, la solidité ayant ainsi deux chances pour une. Les solives étaient couvertes à leur tour par une sablière, c'est-à-dire par une pièce de bois couchée horizontalement dans le même sens que l'architrave, et supportant les chevrons du comble, lesquels faisaient saillie au dehors pour écarter la chute des eaux de pluie, et portaient le plancher incliné de la couverture. Mais comme ces chevrons présentaient à leur extrémité une suite de petites surfaces carrées d'un effet mesquin et déplaisant, on en rabattait les angles et on y clouait des planches qu'on plaçait sur un plan vertical, afin que la pluie n'y pût séjourner. La même chose était pratiquée sur la face inférieure, tant pour la préserver que pour épargner au spectateur placé en dessous un effet semblable à celui dont nous venons de parler. Cependant, au bas de la toiture règne un canal appelé *chéneau*, destiné à recevoir la masse

des eaux de pluie et à les conduire dans les tuyaux de gouttière; on évite par là de laisser couler des torrents de pluie tout le long de l'édifice. C'est ainsi que se construisait en général et que se construit encore une couverture en charpente.

Voyons à présent comment les Grecs ont imité ou plutôt rappelé ces dispositions, particulièrement dans l'ordre dorique.

On entend, en architecture, par le mot *ordre*, le rapport établi entre la colonne et les parties qu'elle supporte. Ces parties, au nombre de trois, forment ce qu'on appelle l'*entablement*. L'édifice pouvant se terminer en terrasse ou se couronner d'une toiture qui varie, le comble n'est pas compris dans l'entablement, ni par conséquent dans l'ordre. Les trois seules parties de l'entablement sont l'*architrave*, la *frise* et la *corniche*. L'architrave, encore une fois, représente la maîtresse poutre; elle est donc posée horizontalement sur les colonnes. La frise est l'espace occupé au-dessus de l'architrave par la rangée des solives qui s'y appuient et qui la coupent à angle droit, à moins que l'édifice ne soit rond, et qu'alors l'architrave ne soit courbe. La corniche (du grec κορωνίς, achèvement, couronnement) est l'image de la sablière qui portait les chevrons du comble et de la partie saillante disposée comme nous l'avons dit. De toute manière, alors même que la toiture est absente, la corniche a sa raison d'être dans la nécessité d'empêcher l'égouttement des eaux sur les murs ou sur les colonnes de l'édifice. Pour cela, à l'extrémité inférieure de la surface verticale qui est censée couvrir les chevrons, on creuse en dessous un canal dont le bord, taillé à vive arrête, s'oppose au retour de l'eau vers l'entablement, et la force de s'égoutter plus loin que le pied des colonnes. On voit alors les gouttes d'eau suspendues comme des larmes tout le long de cette partie saillante et verticale, qui, pour cette raison, s'appelle *larmier*.

Dans l'ordre dorique, la frise a cela de distinctif, que le bout des solives qu'on veut rappeler y est accusé par une table saillante. Originairement, selon Vitruve, pour cacher et orner ces bouts de poutres coupées, on y clouait des tringles de bois dont les joints étaient mastiqués avec de la cire. Ces tringles posées verticalement formaient des rainures : l'artiste grec en a conservé la tradition en creusant sur la table saillante deux canaux et deux demi-canaux qui, répétant les cannelures de la colonne, affirment de nouveau la verticale et produisent un contraste piquant avec les horizontales de l'architrave et celles de la corniche. Ces entailles en biseau, qui semblent gravées avec un burin, s'appellent *glyphes* (de γλυφὴ, gravure), et leur ensemble compose le *triglyphe*, c'est-à-dire les trois gravures, en comptant sans doute les deux demies pour une.

Dans le principe, les intervalles entre les triglyphes restaient vides, non-seulement au-dessus de l'architrave, mais au-dessus du mur correspondant à la colonnade. Aussi appelait-on ces intervalles des *métopes*, c'est-à-dire des ouvertures intermédiaires (μετά, entre, et ὀπή, ouverture). Cela résulte clairement d'un passage d'Euripide, dont le sens a été pour la première fois mis en lumière par Winckelmann. Oreste et Pylade se concertant sur les moyens d'entrer dans le temple de Diane pour en enlever la statue de la déesse, Pylade fait remarquer à son ami qu'il existe entre les triglyphes un vide par lequel on peut passer le corps. Mais, dans la suite, ces vides furent bouchés, par une tablette si l'édifice était de bois, par une dalle s'il était de pierre ou de marbre, et cette dalle, un peu en retraite, se trouva un champ tout préparé pour recevoir un ornement. Cependant, les plus anciens monuments de l'ordre dorique, les temples de Pæstum, par exemple, ont des métopes lisses; l'idée de sculpter un bas-relief sur la métope ne vint que plus tard, lorsque le mode dorien se développa dans le sens de la richesse et de l'élégance.

Ainsi composée de triglyphes et de métopes, la frise est séparée de l'architrave par une moulure plate, la *bandelette* ou *tænia*, qui représente sans doute l'épaisseur du cours de planches qui couvrait la maîtresse poutre. Ces planches étaient reliées à chaque solive par des vis ou des chevilles dont la tête reste visible sous les triglyphes de pierre. Ces chevilles au nombre de six, Vitruve les appelle des *gouttes*, et le nom leur en est resté, comme si elles exprimaient les gouttes d'eau qui auraient coulé le long des rainures du triglyphe, primitivement mastiquées en cire. Mais cette explication ne vaut pas celle de Léon-Baptiste Alberti, qui voit avec raison, dans les prétendues gouttes, l'image des chevilles par lesquelles le charpentier avait fixé la planche courante à chacune des solives.

Maintenant, comme les solives étaient naturellement placées sur l'axe des supports, le triglyphe qui les représente et mis au droit des colonnes, et le triglyphe intermédiaire (car il y a plus de triglyphes que de colonnes), correspond au milieu de chaque entre-colonnement. De cette manière, la métope dessine un carré parfait, en opposition avec la forme allongée du triglyphe, que ses cannelures allongent encore. Et, pour que la métope parût parfaitement carrée, les Athéniens eurent la précaution délicate de la tenir un peu plus haute que large, comptant sur la perspective qui en raccourcirait la hauteur.

Ici se présente une difficulté. La colonne d'angle, étant isolée, va porter une charge plus lourde que les autres; c'est sur elle que pèsera

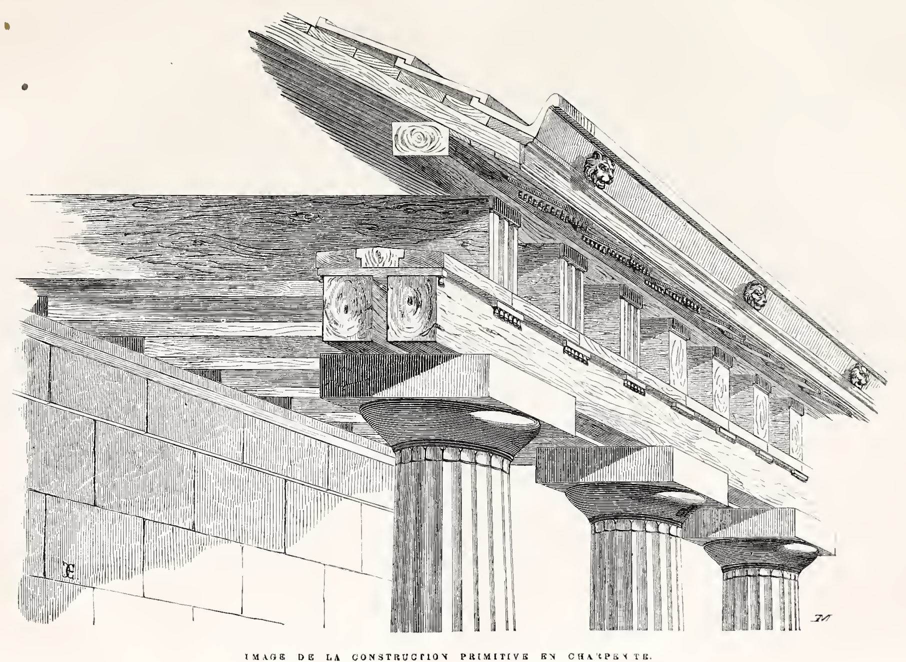
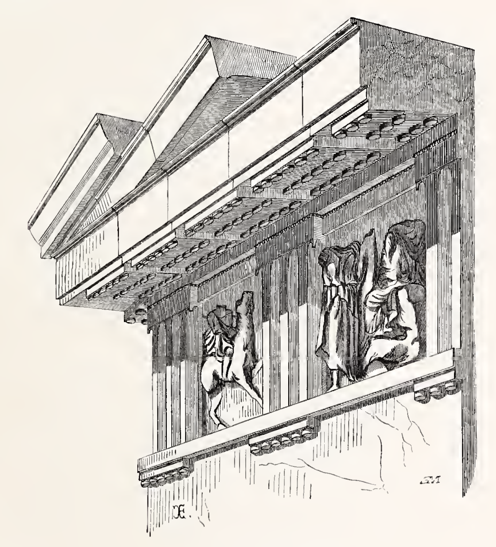


IMAGE DE LA CONSTRUCTION PRIMITIVE EN CHARPENTE.

principalement la poussée du toit qui s'incline, surtout dans le cas où un tremblement de terre imprimerait une secousse à l'édifice, comme il arrive souvent en Grèce. L'architecte grec a donc senti le besoin d'augmenter le diamètre de cette colonne angulaire, et de diminuer, en dépit de la symétrie, l'intervalle qui sépare les deux dernières colonnes. Il a observé qu'en grossissant la colonne d'angle, il l'a rendue plus forte pour supporter son fardeau, sans toutefois la faire paraître plus épaisse, car si elle avait exactement le même diamètre que les autres colonnes du portique, elle semblerait plus mince, parce qu'elle est noyée dans la lumière diffuse et que ses contours sont dévorés par la grande masse de l'air environnant. Pour être à nos yeux aussi forte que les autres, il faut que cette colonne soit plus forte. Rétrécir le dernier entre-colonnement présente un double avantage, puisqu'on augmente ainsi la solidité réelle et la solidité évidente. Mais si les deux dernières colonnes se rapprochent, les triglyphes se rapprocheront aussi et les métopes ne seront plus égales, ce qui sera très-choquant, surtout si l'on se propose d'attirer l'attention sur la métope en l'ornant d'un bas-relief. Pour éviter une telle irrégularité, l'artiste grec a rejeté le dernier triglyphe à l'angle de la frise, au lieu de le placer sur l'axe de la dernière colonne. La symétrie qu'il avait résolûment sacrifiée dans les entre-colonnements, il la retrouve dans la frise qui est la partie la plus apparente et la plus caractéristique de l'ordre. Cette solution, d'ailleurs, était inévitable, soit que la métope restât vide, comme nous l'avons dit plus haut, soit qu'elle fût remplie par une dalle. Dans le premier cas, il eût été absurbe que l'édifice se terminât aux angles par des vides, car si un point d'appui est nécessaire, c'est surtout à l'angle d'une construction; dans l'autre cas, si la métope était pleine, on avait à l'angle une demi-métope, indiquant une retraite là où le regard désire une saillie, et montrant une partie faible là où l'esprit demande une partie forte. La raison et le sentiment, l'utile et le beau, s'accordaient ainsi pour faire porter le dernier triglyphe à l'angle de la frise. Nous verrons bientôt comment les Romains, s'écartant peu à peu des modèles de l'architecture grecque, ont fini par agir comme s'ils n'en comprenaient plus le sens.

En continuant d'examiner dans ses détails l'entablement dorique, nous voyons au-dessus de la frise une suite de tables inclinées, appelées *mutules*, qui s'avancent également sur les triglyphes et sur les métopes, et qui semblent exprimer la projection des pièces de charpente qui soutenaient la saillie du larmier, saillie nécessaire pour éloigner l'égouttement des eaux, même sur les faces où il n'y a point de toit. Ces espèces de corbeaux, formant le plafond du larmier, sont, dans l'ordre

dorique, ornés de trois rangs de petits cônes tronqués au nombre de six pour chaque rang, lesquels sont quelquefois tracés en creux, mais le plus souvent sculptés en relief. Que signifient ces appendices? Vitruve les appelle encore des *gouttes;* mais il est évident cette fois qu'il ne peut pas y avoir de gouttes sur une surface qui est inclinée tout exprès pour les éviter. Ces prétendues gouttes représentent sans doute, comme celles de l'architrave, les chevilles au moyen desquelles le charpentier avait fixé sous les chevrons un plancher pour en cacher les maigres saillies.



LARMIER DU PARTHÉNON.

Quant aux mutules, Vitruve les regarde comme une image des *forces*, c'est-à-dire des maîtresses pièces du comble. Et, en effet, dans quelques monuments grecs, notamment au temple de Thésée, à Athènes, l'inclinaison des mutules continue exactement celle du toit. Mais s'il faut admettre l'explication de Vitruve, l'image ne serait juste que sur les faces latérales de l'édifice, puisque le toit, dans les temples grecs, n'a que deux pentes; elle serait de pure convention sur les façades principales qui n'ont point de toit. Les *forces,* d'ailleurs, devraient

être aussi espacées que les colonnes, et non pas aussi rapprochées que des chevrons. C'est ici le cas de rappeler ces paroles sensées de Claude Perrault : « Il faut concevoir que les *mutules* qui sont au droit des colonnes sont les seules qui représentent les bouts des forces, et que celles qui sont entre deux y sont ajoutées pour la bienséance, de même que les triglyphes. »

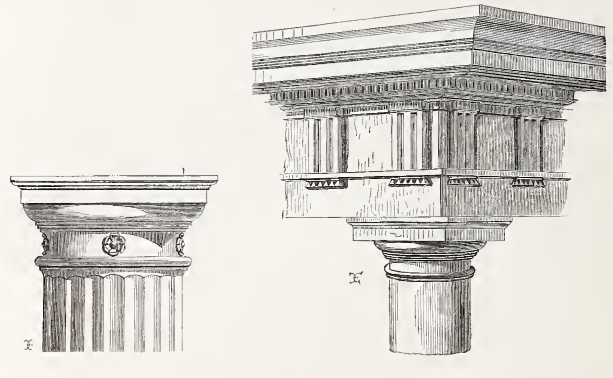
Quand on regarde l'édifice à une certaine distance, ces mutules inclinées qui forment le plafond de la corniche sont cachées aux regards par la surface rectangulaire et verticale du larmier. Cette surface, pour laisser couler l'eau, est tenue lisse ; mais comme elle est censée débordée par les tuiles de la couverture, on exprime cette disposition en couronnant le larmier d'une partie saillante nommée la *cymaise*, du mot grec κυμάτιον, qui signifie ondulation. La cymaise est en effet une moulure ondée qui présente une partie concave et une partie convexe. — Si la moulure est concave en bas et convexe en haut, elle prend le nom de *doucine*; si elle est concave en haut et convexe en bas, c'est un *talon*. Lorsque la moulure est simplement concave, on l'appelle *cavet*. — Ainsi la corniche dorique se compose de trois membres, la *mutule*, le *larmier* et la *cymaise*.

Telles sont les parties constitutives du véritable ordre dorique, du dorique grec. Cet ordre grave, mâle et imposant, où la construction elle-même engendre sa décoration, ne nous est bien connu que depuis l'affranchissement de la Grèce par la victoire de Navarin. Coïncidence fatale ! il s'est trouvé que les Turcs se sont rendus maîtres de l'Attique et du Péloponaise juste au milieu du XVe siècle, lorsque la Renaissance éclatait en Italie et se préparait en France, au moment où les grands architectes de l'Occident auraient eu besoin de connaître les vrais modèles et de s'en inspirer, de sorte que la terre classique de l'architecture en plate-bande nous a été fermée durant les quatre cents ans qui nous séparent du moyen âge. Déjà, sans doute, au XVIIIe siècle, deux architectes anglais, Stuart et Revett, et un architecte français, Le Roy, avaient exploré les antiquités d'Athènes et dessiné les monuments de la Grèce, mais le temps n'était pas encore venu de comprendre la beauté de ces monuments, si étrangère à nos habitudes invétérées. Il fallait qu'une esthétique passionnée et intelligente eût déblayé le terrain ; il fallait que la routine fût vaincue par l'étude. L'architecture grecque ne pouvait être comprise du premier coup, pas plus que la sculpture de Phidias, qui a passé, même de nos jours, pour un ouvrage de l'époque d'Adrien ! Enfin il nous est permis de penser aujourd'hui tout haut ce que disait naguère avec tant de chaleur, d'éloquence et d'autorité, un des maîtres de la critique contemporaine, M. Vitet (*Études sur les beaux-arts*) :

« Combien voilà-t-il de temps que nos yeux se sont accoutumés à la majestueuse rudesse du véritable ordre dorique? Que d'hésitations, que de tâtonnements avant d'en venir là! Ce proéminent chapiteau, ombrageant de son vaste tailloir un coussinet rustique au galbe épais, fuyant et aplati, ces cannelures aiguës, ce fût conique descendant jusqu'au sol sans base ni talon, sans cothurne ni sandale, depuis quand sentons-nous que c'est là de l'art grec et de la vraie beauté? L'ordre dorique promulgué par Vitruve, tel que sur sa parole on l'enseigne en Europe depuis plus de trois siècles, a-t-il la moindre ressemblance avec celui-là? Support banal, maigre colonne, chapiteau froid et effacé, tailloir timide et sans saillie, traduction romaine, en un mot, d'un admirable texte grec, tout est amoindri, tronqué, défiguré dans le dorique de Vitruve, et pourtant, quand Vitruve écrivait, les grands modèles étaient debout. Depuis Pæstum et Sélinonte jusqu'au fond de la mer Égée, on n'avait qu'à choisir. Tout le sol hellénique était couvert des types du dorique véritable. Vitruve n'en dit rien. Pas un mot de ces vieux chefs-d'œuvre, pas même du plus jeune, du plus brillant de tous, du Parthénon; il n'a pas l'air de savoir qu'il existe. En revanche, il soutient doctement que l'ordre dorique est impropre à la construction des temples, que les anciens l'ont ainsi reconnu. Les anciens! qu'entend-il par là? Le voilà donc qui rejette Ictinus par delà les anciens, dans les temps à demi barbares! Les anciens, pour Vitruve, ce sont les Grecs d'Alexandrie, les architectes des Ptolémées! Il place l'âge d'or en pleine décadence. Or, c'est lui, notez bien, c'est lui seul qui a fait notre éducation; les secrets du grand art de bâtir ne nous sont venus que par lui. De là notre tardive intelligence de l'antiquité véritable, de l'antiquité grecque. »

C'est à nous maintenant de prouver par l'analyse des faits, par leur évidence, combien sont justes ces nobles paroles. Si nous comparons l'ordre dorique grec à celui que nos modernes ont hérité de Vitruve et des Romains, nous verrons que l'art et la construction, d'abord étroitement liés, peu à peu se séparent, que l'expression des formes s'altère et que le sens de l'exemplaire original disparaît dans la version de l'imitateur. Et d'abord, la colonne grecque de l'ordre dorique est sans base, et elle accuse une solidité inébranlable par son implantation dans les entrailles du sol. Que font les Romains? Ils ajoutent une base à la colonne, et cette base, qu'il faudrait au moins laisser ronde, ils la font reposer sur une plinthe carrée dont les angles offensent le regard autant qu'ils blessent les pieds du passant, et qui est elle-même, on ne sait pourquoi, hissée sur un piédestal. A l'idée d'implantation succède l'image d'une cale qui serait mise sous la colonne pour l'empêcher

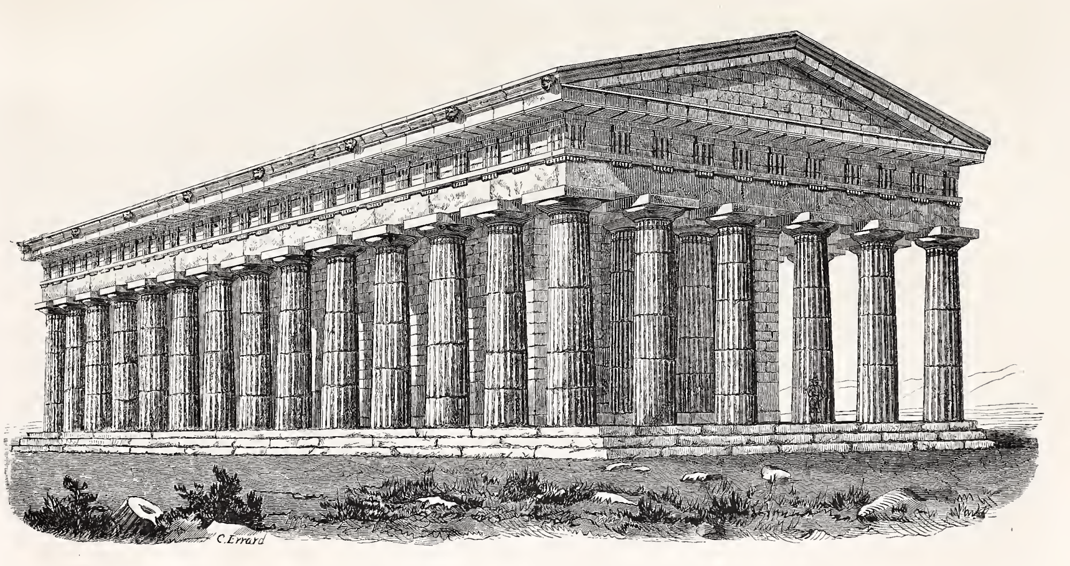
de s'enfoncer en terre, de façon qu'au lieu de surgir comme un arbre, la colonne avec sa plinthe ressemble à un étai qui serait placé après coup pour soutenir un édifice ébranlé. Nous avons vu avec quel mélange de grâce et d'énergie le chapiteau dorique représentait une ligature répétée, et comment l'*échine* répondait, par sa courbe brusquement terminée en ligne droite, à l'hypothèse d'une pression égale sur toute la surface du chapiteau. Eh bien, les Romains dénaturent chacune de ces formes ; les fines rainures qui serraient le haut du fût sont remplacées par une astragale très-saillante et au profil rond, qui représente un anneau lâche. Les secondes rainures, celles qui marquent la gorge du chapiteau et qu'on nomme *annelets*, au lieu d'être curieusement fouillées et profilées à facettes, ne sont plus que des entailles à angles droits. La courbe de l'échine, cette courbe indéfinissable, mais si élégante en sa fermeté, fait place à une forme boudinée, à un contour purement géométrique, sans art et sans grâce, qu'on appelle le *quart de rond!* Le tailloir simple du chapiteau grec, ce tailloir qui s'annonçait par une bande de lumière et qui accusait si nettement sa fonction, le Romain y traîne un filet ou une



COLONNE DORIQUE DE VIGNOLE. DORIQUE ROMAIN.

moulure qui affaiblissent l'image en la divisant... Viennent ensuite les architectes de la Renaissance, qui, oubliant le vrai caractère de l'ordre, se plaisent à enjoliver leur quart de rond en y taillant des oves, et leur gorgerin en y figurant un ornement déplacé, des roses. Et Vignole transforme en règles ces faux exemples, et cela fait loi dans toutes les écoles !

Mais l'entablement est bientôt aussi défiguré que la colonne. Les Grecs



TEMPLE DE NEPTUNE, A PÆSTUM.

avaient donné à la hauteur de l'architrave plus que le demi-diamètre de la colonne (un tiers en sus environ); les Romains, méconnaissant la signification de l'ordre dorique, la force, ont réduit l'architrave jusqu'à lui donner seulement la proportion d'un demi-diamètre, comme d'ailleurs Vitruve le prescrit. Ainsi la *maîtresse poutre* est devenue, dans le plus solide des trois ordres, moins forte en réalité et en apparence que ce qu'elle porte : au lieu d'avoir une hauteur égale à celle du triglyphe, elle n'est pas plus haute que le triglyphe n'est large, et l'axiome que le fort doit porter le faible se trouve renversé!

Arrivé à la frise, l'artiste romain continue ses altérations. Le triglyphe, qui était chez les Grecs à l'aplomb de l'architrave, il le place, lui, en surplomb, et il se croit alors obligé de figurer sous chaque triglyphe une sorte de petite base en ressaut. De cette manière, la bandelette simple et lisse, qui distinguait l'architrave de la frise, en formant une horizontale continue et bien prononcée, se trouve interrompue par les saillies que font les bases des triglyphes et par les petites ombres qu'elles projettent... Ce n'est pas tout : les Grecs, ayant serré l'entre-colonnement aux angles de l'édifice, avaient été conduits à placer le dernier triglyphe, non pas au droit de la dernière colonne, mais au tranchant de la frise, et cela pour les vives raisons que nous avons plus haut déduites. Les Romains, comme l'enseignent Vitruve et les architectes de la Renaissance, ont terminé la frise par une demi-métope, parce qu'ils ont fait le dernier entre-colonnement égal aux autres. Ils ont commis de la sorte une double faute : en compromettant la solidité réelle et apparente, qui veut des colonnes moins espacées dans chaque retour d'équerre, et en montrant une métope pliée en deux, c'est-à-dire un membre faible et en retraite, là justement où était représenté jadis un point d'appui énergique et en saillie.

On le voit clairement, la notion de l'art grec nous a été transmise telle que Vitruve la possédait, c'est-à-dire sensiblement faussée et corrompue. Si les écrits d'Ictinus et de Carpion sur le temple dorique de Minerve, le Parthénon, étaient arrivés jusqu'à nous, l'architecture grecque nous eût été connue dans toute sa pureté. Aujourd'hui, du moins, elle nous est révélée par ses monuments eux-mêmes, elle y vit, elle y parle. Et quelle différence entre le dorique romain et le dorique grec; entre cet art lourd, timide, sans moelle et sans caractère, dont les roides préceptes se sont perpétués dans les écoles, et cet art dorien, si robuste, si vivant et si fier, qui, des rives de la Grande-Grèce à l'Acropole d'Athènes, se montre maintenant ruiné, mais auguste, à nos yeux dessillés, étonnés! Encore

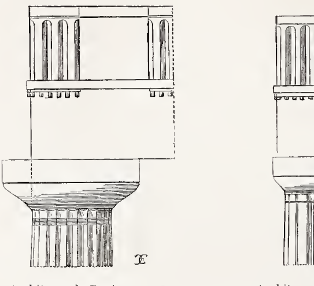
une fois, cet art que nous avions cru enchaîné, immuable, inflexible, il nous apparaît au contraire libre et hardi, malgré son respect pour certaines lois éternelles. Jamais il n'est esclave de la symétrie; jamais il n'est rivé à une formule. S'il obéit toujours à de grands principes, il n'est pas gêné du moins par de petites règles. Souvent il emploie les artifices les plus délicats pour arriver à l'expression de la vérité. Aussi le voyons-nous se modifier peu à peu sous l'influence du génie athénien qui vient modérer, en y mêlant avec mesure un sentiment de grâce, le laconisme farouche de l'ordre dorique primitif.

Elles sont visibles, ces transformations, dans les divers temples de l'ordre dorique qui nous ont été conservés ou dont la restitution est facile. Ainsi se vérifie ce que nous disions des trois ordres, que chacun d'eux présente des variantes en plus ou en moins, selon qu'il s'éloigne ou se rapproche de son origine. Les colonnes tendent à devenir plus élancées et les entablements moins massifs; l'ordre acquiert par degrés toute l'élévation compatible avec la solidité et l'énergie.

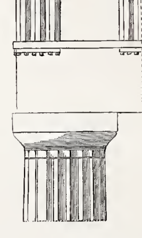
A la première période du dorique appartiennent le temple de Corinthe, dont les colonnes, les plus courtes que l'on connaisse, n'ont pas même neuf demi-diamètres de hauteur, et le grand temple de Neptune à Pœstum, dont la rudesse a quelque chose de terrible encore et de sauvage, et dont les colonnes, hautes de cinq diamètres, sont courtes et fortes; elles ont un renflement insensible, mais une diminution très-prononcée; les cannelures sont à vive arête. L'étroitesse des entre-colonnements imprime à l'ordonnance, selon le mot des anciens, cette *âpreté*, dont la belle expression, *asperitas,* s'est conservée dans le latin de Vitruve. L'architrave est épaisse, le triglyphe puissant, la métope lisse, et l'absence de tout ornement sculptural est une austérité de plus. Au temple d'Égine, la colonne s'allonge; elle dépasse la hauteur de cinq diamètres, et le monument s'enrichit au fronton de sculptures roides, aux plis compassés, qui rappellent la symétrie architectonique. Au temple de Thésée, à Athènes, la colonne a onze modules, c'est-à-dire onze demi-diamètres. Au Parthénon, elle a un peu moins de six diamètres. Mais quelle marge laissée à la liberté du génie, entre les supports trapus de Corinthe et les sveltes colonnes des Propylées d'Athènes et du Parthénon!

Ici l'ordre dorique est à son apogée. Une intention de grâce se mêle à la force et se fond dans le caractère dominant, qui est la majesté. Un temple élevé à la grande déesse, par le peuple le plus élégant de la terre, devait offrir ce tempérament de sévérité et de douceur, si convenable à la demeure d'une vierge armée, pudique et fière. Aussi tout ce que l'ordre dorique comporte de délicatesse y est ajouté par l'atticisme

d'Ictinus et de Phidias. La rudesse primitive a fait place à des raffinements inconnus. Dans le grand temple de Pæstum, par exemple, l'architrave est posée à l'aplomb du diamètre supérieur de la colonne, de sorte que la forte saillie de l'échine et du tailloir devient inutile, puisqu'on peut la supprimer sans compromettre la solidité réelle et apparente du moment. Dans le Parthénon (comme le fait observer M. Viollet-



Architrave de Pæstum.



Architrave du Parthénon.

Le-Duc), la fonction du chapiteau est mieux comprise et mieux accusée. L'architrave dépassant le nu de la colonne, on sent mieux que l'évasement du chapiteau a pour objet d'offrir une assiette plus large au fardeau qu'on lui impose.

Mais en étudiant de près le Parthénon, les architectes de nos jours y ont découvert le secret d'une harmonie ravissante et d'une incomparable beauté. Les horizontales sont renflées suivant une courbe insensible. Le soubassement de l'édifice, les architraves, la frise, le fronton, offrent une convexité inappréciable qui charme le regard sans se laisser deviner. Au contraire, les entablements sur les faces latérales forment une ligne concave, de sorte que les angles du temple ne sont pas exactement droits, mais légèrement aigus. Les murs se penchent l'un vers l'autre, et, au lieu d'être tracés au cordeau, ils décrivent une courbe rentrante; les colonnes s'écartent de la perpendiculaire pour s'incliner légèrement vers le centre imaginaire du temple, et cette inclinaison est plus prononcée dans les colonnes angulaires qui semblent épauler tout l'édifice. De même que chaque colonne s'élargit à sa naissance et va diminuant jusqu'au chapiteau pour être et pour paraître d'autant plus solide, de même le monument tout entier, plus large à sa base que dans son élévation, prend la forme d'une pyramide tronquée dont l'invisible sommet se perdrait dans

les nuages, à la hauteur de l'Olympe. Cette déviation de la verticale avait sa tradition dans l'antique Égypte, où les murs sont toujours en talus et les portes plus étroites au linteau qu'au ras du sol. Quant aux courbes horizontales, il faut les regarder comme une pure invention du génie grec, invention qui remonte au VIIIe siècle avant notre ère, car on en trouve déjà le principe dans un des temples de Pæstum. Avec une sagacité exquise, l'architecte athénien avait remarqué sans doute qu'une horizontale prolongée, si elle est rigoureusement droite, paraît fléchir vers son milieu comme ferait une corde tendue, et c'est pour corriger cette illusion qu'il relevait la ligne droite là où les yeux auraient cru la voir se baisser. Une surface plate, quand elle est très-étendue, se creuse vers son centre, et c'est pour lui rendre sa fermeté que l'artiste grec lui donnait un imperceptible renflement, ainsi que le fait observer M. Penrose (*An investigation of the principles of Athenian architecture*, 1851), l'architecte anglais qui a si savamment analysé et chiffré à un millième près toutes ces courbes, et qui les a notées comme une mélodie musicale, selon l'excellente expression de M. Beulé (*L'Acropole d'Athènes*).

Il y a plus : loin d'être enchaîné à une parfaite égalité de mesures pour les membres semblables, Ictinus, avec une étonnante hardiesse, modifia, par exemple, la largeur des abaques de telle sorte qu'ils sont plus larges sur les faces méridionale et occidentale que sur les deux autres faces. Pourquoi? Sans doute parce que le côté du midi, qui domine l'escarpement du rocher, et le côté du couchant devant lequel se trouvaient des enceintes sacrées, ne pouvaient être vus que très-obliquement par le spectateur placé sur l'Acropole. Dans ce raccourci aigu, les abaques se seraient confondus, et, le jeu des vides qui les séparent étant supprimé, l'œil n'aurait aperçu qu'une seule pierre interminable. En s'écartant un peu des rigueurs de la symétrie, l'architecte a corrigé un effet désagréable, là où le spectateur n'aurait pu l'éviter lui-même en se déplaçant.

Les déviations les plus légères, les inflexions les plus subtiles servaient de la sorte à redresser les erreurs de la vue, et ici encore la délicatesse du mensonge appuyait l'expression de la vérité. Quant à ces courbes merveilleuses, c'était la contemplation de la nature qui les avait inspirées aux Grecs. Plus d'une fois, nous plaçant à l'orient du Parthénon et regardant la mer du haut de ces ruines, dans un jour de calme, nous avons été frappé de la similitude qui existe entre la courbe du fronton oriental et celle que dessine l'horizon de la mer, de l'île d'Égine au cap Sunium. Les deux arcs paraissent avoir le même rayon... Qui sait encore si de ces courbes mystérieuses ne résulte pas l'étrange effet de ce temple

fameux, dont la grandeur réelle est si fort au-dessous de la grandeur apparente? Qui sait si, en évitant partout la ligne qui est le plus court chemin d'un point à un autre, on n'a pas trompé secrètement le spectateur et agrandi l'aspect du monument?

Mais l'étude de ce chef-d'œuvre va nous fournir un autre enseignement; c'est que le canon des proportions était chez les Grecs une règle élastique, une échelle mobile de mesures que l'artiste pouvait dans le détail varier à son gré et à l'infini.

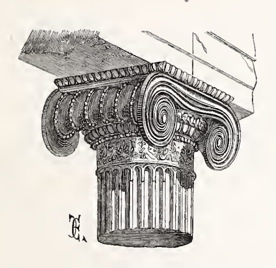
Le corps humain, nous l'avons dit, présente quelques rapports essentiels et dominants, — celui-ci, par exemple : l'homme, en étendant les bras, donne la mesure de sa hauteur, laquelle est égale à dix-neuf fois le médius; — mais en dedans de ces limites, il y a place pour des variétés individuelles sans nombre et sans fin. Celui-ci a une petite tête sur un cou effilé, celui-là est très-haut de buste sur des jambes courtes, cet autre a des jambes allongées aux dépens du torse... C'est ainsi que procède la nature pour créer ces êtres toujours divers et toujours innombrables dont se compose l'espèce humaine. L'exemplaire éternel, le *type*, n'existe nulle part que dans la pensée de Dieu. Notre esprit le conçoit, mais nos yeux ne l'ont jamais vu; c'est la statue voilée du temple égyptien.

De même, en architecture, l'absolu des proportions ne saurait exister. Il y a sans doute quelques lois générales, et elles sont écrites dans le Parthénon, qui par sa perfection peut servir de modèle pour des édifices bâtis sur le même plan. — La hauteur de la colonne est le tiers de la longueur du *naos*, c'est-à-dire de la partie du monument qui renferme l'idole; elle est aussi le tiers de la largeur du temple, prise à la plus haute marche du soubassement, et cette largeur est égale à quinze fois celle de l'abaque oriental. La hauteur de l'architrave est égale à celle de la frise; la hauteur du fronton est le huitième de sa largeur; — mais en dehors de ces grandes lois, qui elles-mêmes ne sont pas inflexibles, la rigueur des proportions doit fléchir. Pour le détail, les rapports des membres entre eux, et de chacun d'eux avec le tout, sont soumis à la volonté de l'architecte, et cette volonté est soumise elle-même à toutes les conditions créées par le sens moral du monument, par son assiette, par sa perspective, par ce qui doit l'environner, par le fond sur lequel il se détachera, et par mille autres circonstances locales qui sont autant de raisons pour échapper à la symétrie, pour enfler ou affaiblir la proportion, agrandir ou atténuer les distances, pour racheter une erreur des sens par un artifice de l'art, enfin pour détromper le regard en le trompant.

Le Parthénon était l'ouvrage d'architecture le plus parfait de l'ordre dorique et le plus beau de toute l'antiquité. Rien ne pouvait être ajouté aux raffinements du goût qui avait su, par une conciliation des contraires, y mettre l'empreinte d'une douceur imposante, d'une élégance majestueuse et solennelle. Aussi, quand Ictinus fut chargé d'élever le temple d'Apollon Épicurius à Bassæ, près de Phigalie, il crut devoir chercher, comme nous le verrons, des combinaisons nouvelles, pensant ne pouvoir plus atteindre à la hauteur de son chef-d'œuvre, et désespérant de se surpasser lui-même.

XVIII.

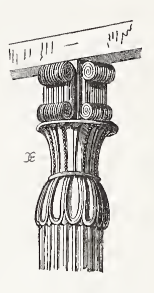
DANS L'ORDRE IONIQUE, LES PROPORTIONS SONT ÉLANCÉES, LES FORMES SONT EXPRESSIVES, LES IMAGES DE LA FLEXIBILITÉ ET DE LA GRACE REMPLACENT LES ACCENTS DE LA RÉSISTANCE ET DE LA FORCE.



Il y avait dans l'antique Olympe des divinités aimables et gracieuses que le génie de la Grèce avait inventées pour faire pardonner la faiblesse humaine et la purifier, en lui prêtant les formes d'une beauté divine. A côté des dieux sévères qu'adoraient les fortes âmes, souriaient les dieux indulgents qui avaient leur culte dans les âmes plus douces, dans celles que la nature domine, que la vie entraîne. La grâce, l'amour, le plaisir, l'ivresse même, reconnaissaient leurs déités protectrices, et les imploraient en leur consacrant des autels et des statues, en leur bâtissant des temples. Cependant, l'austérité mâle de l'architecture dorique aurait mal exprimé les sentiments qu'inspiraient ces dieux; les Grecs imaginèrent un ordre moins grave, plus élégant, plus léger dans sa construction, plus délicat dans ses ornements: l'*ordre ionique*.

Nous l'avons dit, c'est dans l'architecture orientale des premiers âges que se trouvent les rudiments des ordres grecs, et particulièrement le trait distinctif de l'ordre ionique. La mission des Hellènes n'était pas d'inventer, mais de perfectionner, de polir les inventions étrangères, d'en découvrir les principes, d'en écrire les lois, et de les marquer pour toujours à l'empreinte d'une grandeur mesurée et d'une sobriété exquise.

Fergusson fait observer (*Illustrated Hand-book of architecture*) que le proto-ionique, c'est-à-dire l'embryon de l'ordre ionique, se voit dans les très-anciennes et sveltes colonnes du palais de Persépolis, qui ont treize diamètres de hauteur, et qui, d'après leur espacement, furent évidemment destinées à porter une architrave de bois, *timber architrave*. Ces colonnes, en effet, nous offrent, dans leur partie supérieure, une idée générale du chapiteau ionique, si l'on ne met de volutes que d'un seul côté. On y trouve d'ailleurs une disposition commune à tous les styles asiatiques, celle qui consiste à soutenir l'architrave par des projections latérales, qui, tantôt tournées vers le haut, servent ainsi de consoles, tantôt, pendantes et roulées, font penser à la volute. Mais, quelles que soient l'ancienneté de l'ordre ionique et son origine, il est certain que les Grecs de l'Asie Mineure et de l'Attique furent les régulateurs de l'ordre auquel l'Ionie a donné son nom.

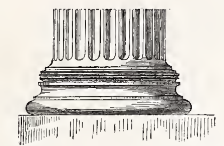


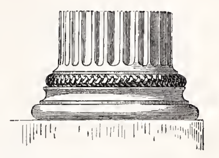
PROTO-IONIQUE.

L'ordre dorique pur exprime la force; il l'exprime par des colonnes courtes et sans base qui semblent implantées dans le sol; il l'exprime par une échine évasée dont la courbe commence en ligne droite; il l'exprime encore par l'épaisseur de l'abaque, par la hauteur de l'architrave, par les solives, dont la présence est énergiquement rappelée au moyen du triglyphe, enfin par ce que Vitruve nomme si bien « l'âpreté des entre-colonnements. » Eh bien, c'est en modifiant l'un après l'autre ces indices de force que les Grecs d'Ionie vont exprimer, par opposition, des sentiments de délicatesse et d'élégance.

Dans l'ordre ionique, dont le dessin est sous les yeux du lecteur, la colonne a une base, mais une base ronde, qui, ne reposant pas sur une plinthe, porte immédiatement sur les degrés. L'idée de solidité

devant faire place à une idée d'élégance, l'image d'une implantation dans le sol n'est plus nécessaire, et le cède au besoin de varier l'expression de la colonne. La base est du reste une invention asiatique. A mesure qu'on avance vers l'Orient, on la voit grandir et se développer à tel point que, dans l'Inde, où elle est chargée de moulures innombrables, elle dépasse quelquefois en hauteur le fût même de la colonne.





BASES GRECQUES DE L'ORDRE IONIQUE.

Temple de la Victoire Aptère. Temple d'Érechthée.

La base ionique, celle des plus beaux monuments d'Athènes, est la base qu'on nomme *attique*; elle se compose de deux tores séparés par une scotie. Au temple d'Érechthée, dans le portique du nord, le tore supérieur est orné d'une tresse qui rappelle les entrelacs des bas-reliefs persans; mais dans le portique oriental du même temple, comme dans celui de la Victoire Aptère, le tore supérieur est divisé en filets qui sont formés par une sorte de cannelure horizontale. En Asie Mineure, au temple d'Aizani, décrit par M. Charles Texier, la base ionique porte deux scoties séparées par un double filet, et un gros tore dont la courbure n'est pas en arc de cercle, mais rentrée beaucoup plus en bas qu'en haut, cette délicatesse étant motivée, sans doute, sur ce que la perspective déforme les courbes engendrées par un arc de cercle.

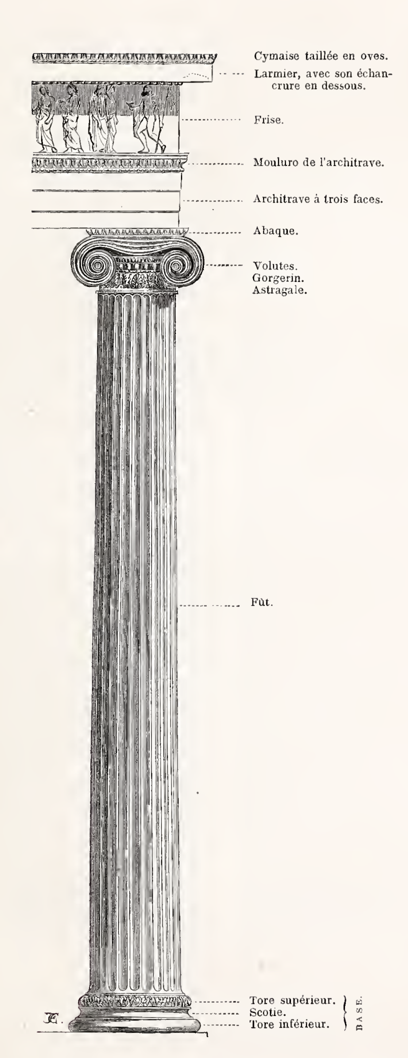
Quoi qu'il en soit, dans toutes les variantes de la base ionique, le poids de la colonne semble porter sur des matières compressibles qui ont débordé, mais dont le débordement a été retenu par une corde serrée qui a laissé la marque de son étreinte. Cela est si vrai, que la moulure creuse qui sépare les deux moulures saillantes, s'appelait en grec τροχίλιον (poulie), et s'appelle encore indifféremment *trochile* ou *scotie*. Ainsi peut se vérifier ce que nous avons développé dans une proposition précédente, savoir que les formes employées en architecture ne sont pas toujours engendrées par les besoins de la construction et que la poésie de l'art les a modifiées pour leur prêter une muette éloquence. « Par une fiction pure, avons-nous dit, l'architecte supposera dans son édifice des matières

hétérogènes associées pour constituer un tout... Il ira jusqu'à figurer, dans ses métaphores de pierre ou de marbre, des substances molles mêlées à des substances rigides, et des matières élastiques pressées par des matières pesantes. » On le voit, en effet, l'image de l'élasticité est venue remplacer, dans les bases ioniennes, ce que présentait d'énergique et d'inflexible le fût dorique sortant du sol comme un arbre qui aurait ses racines dans les fondations de l'édifice.

Mais si l'expression de la colonne est déjà sensiblement modifiée par le dessin de la base, les proportions du fût vont lui imprimer un caractère de sveltesse et d'élégance convenable à la demeure d'une divinité gracieuse, et en rapport avec la pensée qui préside à la construction du monument. Tandis que, dans l'ordre dorique véritable et pur, le dorique grec, les colonnes les plus sveltes, qui sont celles du Parthénon d'Athènes, ont moins de six diamètres en hauteur, celles de l'ordre ionique sont hautes de neuf diamètres, mesure moyenne qui admet quelques variétés en plus ou en moins. Ainsi, dans les colonnes du fameux temple d'Éphèse, selon le témoignage de Vitruve, le diamètre n'était que la huitième partie de la hauteur, tandis que celles de l'Érechthéion d'Athènes, portique du nord, qui sont encore debout, ont en hauteur neuf diamètres un dixième [1]. Un tel changement dans les proportions nous éloigne déjà beaucoup de la sévérité dorique ; mais à ce premier effet s'ajoute encore l'impression que produit un entre-colonnement plus large.

C'est une loi du bon sens que, plus les colonnes sont élancées, plus il convient de les rapprocher pour compenser leur faiblese par leur nombre. Plus elles sont massives, au contraire, plus on peut les espacer. Ce principe n'a pourtant rien d'absolu, et tant que la solidité n'est pas compromise, il se prête aux diverses nuances d'impression que l'architecte veut produire. En serrant les colonnes, déjà courtes, de l'ordre dorique, les Grecs avaient accentué avec énergie la solidité et la force ; ils avaient pour ainsi dire frappé sur le spectateur à coups redoublés. Dans l'ordre ionique, ils suivirent la marche inverse, et, non contents d'allonger les colonnes, ils en augmentèrent aussi l'espacement ; mais ce fut seulement

1. On donne le nom général d'Érechthéion ou d'Érechthéum aux trois temples de Minerve Poliade, d'Érechthée et de Pandrose, lesquels n'en forment qu'un seul et s'élèvent sur l'Acropole d'Athènes, tout près du Parthénon et au nord de ce monument. Le temple de Minerve Poliade a son portique tourné vers l'orient ; celui d'Érechthée regarde le nord, et le Pandroséion ou Pandrosium, qui est porté sur des cariatides, regarde le sud, c'est-à-dire le Parthénon.

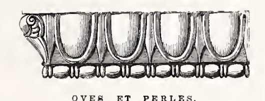


LONNE ET ENTABLEMENT DE L'ORDRE ONIQUE.

par degrés qu'ils en vinrent à réunir ces deux moyens d'expression. Le temple de la Victoire Áptère, récemment relevé de ses ruines et qui est un des plus anciens temples de l'ordre ionique, ne présente encore que des colonnes médiocrement élancées, puisqu'elles ont un peu moins de huit diamètres, et l'entre-colonnement est de deux diamètres. A l'Érechthéion, les colonnes sont plus sveltes, puisqu'elles ont plus de neuf diamètres au portique de l'orient, et plus de huit au portique du nord, et pourtant l'entre-colonnement y est plus large qu'au temple de la Victoire Aptère, car il est de deux diamètres un huitième, dans le premier portique, et presque de trois diamètres dans le second. Ainsi, tout en ayant soin de tenir plus massives les colonnes qu'ils voulaient espacer davantage, les Grecs n'en ont pas moins distingué leur ordre ionique et par une colonne plus élancée et par un entre-colonnement plus large. Cette double différence, elle est frappante sur l'Acropole d'Athènes, où le dorique du Parthénon et l'ionique de l'Érechthéum s'élèvent en regard l'un de l'autre, à une distance de soixante pas.

Mais c'est dans le chapiteau de la colonne qu'est placé le trait caractéristique de l'ordre, la volute. Selon Vitruve, la volute serait l'imitation de deux boucles de cheveux encadrant la coiffure d'une femme dont la tête serait représentée par le chapiteau. Nous avons vu que cette forme, la volute, était originaire de l'Asie, et qu'on en trouvait le principe dans les chapiteaux de Persépolis. Mais les Grecs, supérieurs à tous les peuples par le raffinement de la raison et par l'extrême pureté du goût, les Grecs se sont approprié la volute en lui donnant une expression pleine de douceur et d'élégance. L'ordre ionique, encore une fois, est destiné à la demeure d'une divinité gracieuse comme Minerve Poliade, ou d'une jeune fille comme Pandrose, ou de cette Victoire sans ailes qui, ne pouvant plus s'envoler, ne quittera jamais la ville sacrée des Athéniens. Un tel ordre d'architecture ne doit donc éveiller en nous que des sentiments de délicatesse et d'amour. C'est pour cela qu'il s'annonce à nos regards par la plus belle courbe qui soit dans la nature. Il se peut qu'originairement l'idée de la volute soit venue de l'écorce roulée du bouleau, ou bien des cornes de bélier qu'on avait coutume de suspendre aux autels et aux cippes funéraires; il se peut aussi que la volute rappelle tout simplement les copeaux que le charpentier avait enlevés en voulant équarrir un poteau de bois, selon l'indication pratique et ingénieuse que semble donner M. Viollet-Le-Duc. Mais sous la main de l'artiste grec, l'enroulement asiatique s'est transformé; il a imité la charmante spirale de ces coquillages de mer au milieu desquels était née la Vénus Anadyomène.

Maintenant, sur les colonnes ioniques, légers supports d'un temple intime, comment faire peser le sévère entablement du Parthénon ou la rude architrave de Pæstum? Non-seulement l'architecte allégera sa poutre de marbre et en affaiblira encore l'image en la divisant; mais entre le fût de la colonne et le poids qu'elle doit porter, il interposera un *coussinet* qui sera roulé en spirale sur le devant, tandis que sur les côtés il sera serré par des ligatures et formera comme un doux oreiller sur lequel viendront se poser ensuite un abaque mince et une architrave aussi légère que la colonne.



OVES ET PERLES.

Le temple est-il élevé à une Victoire, qui est toujours fière, le chapiteau sera décoré sobrement par le seul effet des oves qui seront taillés dans l'échine, et du jeu de la lumière sur les reliefs et les creux de la spirale. Que si le monument est consacré à une Vierge aimable ou bien à ce fils adoptif et mystérieux de Minerve, Érechthée, qui fut bercé dans la corbeille de Pandrose, l'ordre ionique pourra se couvrir des plus riches ornements. Les coussinets seront brodés de perles; les deux volutes avec leurs triples filets seront réunies par une courbe. Au-dessous de l'échine se dessinera un large collier terminé par deux rangs de *perles*, ou si l'on veut par deux chapelets composés d'amandes et d'olives, et rappelant les offrandes apportées sur l'autel de la déesse. Sur ce collier, si bien nommé le *gorgerin*, règne une frise sculptée où alternent le lis marin et la palmette; puis viennent les oves de l'échine incrustés dans leur fine coquille, et séparés tantôt par des fers de lance, tantôt par des langues de serpents, et ce rang d'oves est surmonté d'une tresse qui orne le tore du



PALMETTES.

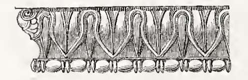


TRESSE.

chapiteau comme celui de la base. Ensuite, au-dessous du gorgerin, commencent les cannelures de la colonne, qui, plus nombreuses et plus profondes que celles de l'ordre dorique, ne présentent pas des arêtes aiguës,

mais sont adoucies aux angles par un filet plat, par un *listel.* Enfin, l'abaque ou tailloir, « qui semble, dit M. Beulé, prévenir le froissement de l'architrave et en amortir le poids, l'abaque est également enrichi d'oves. Et comme si tant de sculptures n'eussent pas suffi, des guirlandes de bronze doré couraient sur les volutes : leurs attaches sont fixées dans le marbre. L'œil (ou centre) de la volute avait été également doré... Dans les intervalles des entrelacs du tore, on remarque de petits trous où étaient enchâssés vraisemblablement des émaux ou des matières brillantes qui formaient à la colonne comme une couronne de pierreries. Il ne faut pas croire cependant que ce luxe de décoration fît paraître le chapiteau trop chargé. Tous ces détails sont si légers et d'un goût si exquis, leur importance est d'une mesure si heureuse, ils sont sculptés dans le marbre avec tant de délicatesse, qu'on dirait une broderie. »

Si nous continuons d'analyser l'ordre ionique en le comparant au dorique pur, nous voyons les membres supportés se modifier dans le même sens que le support. Au temple de Neptune à Pæstum, la hauteur de l'entablement est à la hauteur de la colonne comme trois est à sept. Au temple d'Égine, le rapport est de cinq à treize; au Parthénon, il est de cinq à quatorze; au cap Sunium, l'entablement est juste égal au tiers de la colonne. Dans l'ordre ionique d'Athènes, aux temples de la Victoire Aptère et de Minerve Poliade, la proportion a subi un notable changement : le rapport de l'entablement à la colonne est réduit à deux neuvièmes. En d'autres termes, au lieu d'avoir en hauteur le tiers ou plus que le tiers de la colonne, l'entablement n'en a pas même le quart. Il y a plus : l'architrave, pour paraître moins lourde, est divisée en



RAIS-DE-CŒUR ET DE PERLES.

trois bandes appelées *faces,* dont la plus haute est ornée d'un rang de perles et se termine par un talon sculpté en *rais-de-cœur,* c'est-à-dire en fleurons et feuilles d'eau, et surmonté d'un listel. Au-dessus règne la frise qui, destinée le plus souvent à recevoir des figures sculptées d'hommes et d'animaux, était nommée pour cette raison *zophorus* par les Latins (en grec ζωοφόρος, qui porte des figures vivantes). Mais au lieu d'être divisée comme la frise dorique en triglyphes et en métopes, la

frise ionique, lorsqu'elle demeure lisse, représente un cours de planches qui cacheraient le bout des poutrelles posées en travers sur l'architrave, de sorte que là où les Doriens accentuaient la construction et par conséquent la solidité, les Ioniens la dissimulent, voulant inspirer au spectateur d'autres pensées. Enfin la corniche, composée d'un larmier avec son échancrure et d'une cymaise, répète dans sa moulure inférieure les rais-de-cœur de l'architrave, et dans sa moulure supérieure les oves du chapiteau soutenus par un nouveau chapelet de perles [1].

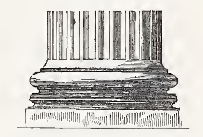
Ainsi l'ordre ionique, poussé à sa perfection par les Athéniens, est en perpétuel contraste avec le dorique, depuis le sol jusqu'au faîte. Il a une base, mais une base ronde qui figure la compression de matières élastiques. La colonne est svelte, et ses cannelures évidées en demi-cercle y creusent des ombres qui la font paraître plus svelte encore; les arêtes, au lieu d'être aiguës et rudes comme celles de Pæstum, sont adoucies par une côte. Les entre-colonnements, plus ouverts, ont perdu l'âpreté du vieux dorique. L'échine du chapiteau est taillée en oves, dégagée par un gorgerin, et recouvertes d'un coussinet roulé qui semble fait pour préparer au tailloir un lit plus doux. L'architrave est rendue plus légère par ses divisions, et la pesanteur en est encore dissimulée par des ornements délicats. Tout l'entablement est réduit dans son épaisseur, et l'ordre entier est une heureuse combinaison de formes qui expriment la délicatesse et l'intimité, la légèreté et la grâce.

Tel est le véritable ordre ionique. Ainsi l'ont compris les Grecs d'Athènes, supérieurs aux Grecs de l'Asie Mineure; ainsi l'ont pratiqué, avec des variantes voulues par les convenances, Mnésiclès dans l'intérieur des Propylées, et les architectes inconnus du temple de la Victoire Aptère, du temple ionique sur l'Ilissus, et de l'Érechthéion. Mais que d'altérations lui ont fait subir les Asiatiques d'abord, et ensuite les Romains et les modernes! Quelle distance de Mnésiclès à Vitruve, et du temple d'Érechthée aux préceptes de Vignole! Par quelle fatalité les architectes de la Renaissance ont-ils hérité l'ordre ionique tel que l'avait dénaturé la décadence, au lieu de l'étudier dans les exemplaires originaux, dans ceux où se trouve l'empreinte de ce génie grec dont on croit depuis si longtemps posséder et enseigner la tradition!

Premièrement, les Grecs d'Asie avaient donné à l'ordre ionique des proportions colossales : dans le fameux temple d'Éphèse, dont les colonnes avaient dix-neuf mètres d'élévation, dans le temple de Cybèle à Sardes,

1. Le lecteur se souviendra sans doute que tous les mots techniques employés ici ont été expliqués dans les propositions précédentes.

qui était plus grand que le Parthénon, et dans l'Heræum de Samos (c'est-à-dire dans le temple de Junon, *Hera*), bâti sous le tyran Polycrate, au VIe siècle avant notre ère. Les Athéniens ne commirent pas une semblable faute. Ils se gardèrent d'appliquer l'ordre ionique à ces vastes édifices qui doivent porter le caractère d'une force imposante, d'une solidité monumentale et éternelle. C'eût été transposer dans un ordre délicat les qualités d'un ordre robuste et sévère; c'eût été agir comme le sculpteur qui aurait donné de la sveltesse à une statue d'Hercule. Ce furent aussi les Grecs de l'Ionie qui les premiers imaginèrent d'altérer la base



BASE IONIQUE SELON VITRUVE.

ionique en y ajoutant une plinthe carrée, addition barbare que les Romains ne manquèrent pas d'imiter, et qui est aujourd'hui si malheureusement consacrée par l'exemple de Vignole, renouvelé de Vitruve, et par la routine. Sur cette plinthe, dont les angles offensent les regards et blessent les pieds de la foule, les architectes du temple d'Apollon Didyméen, à Milet, Péonius et Daphnis élevèrent la base que Vitruve a prise pour modèle, et dont il donne la règle au chapitre III du troisième livre. Cette base repose sur un socle carré, et elle se compose de deux scoties séparées par deux astragales avec leurs filets; la scotie supérieure est surmontée d'un gros tore, comme on le voit dans la gravure ci-jointe, de façon que, par un renversement du principe « le fort doit porter le faible », c'est ici le faible qui porte le fort. La base ionique de Vitruve est celle que les architectes de la renaissance ont adoptée, celle qu'on enseigne dans les écoles[1]. Palladio préfère, il est vrai, la base attique : *perche le base attiche a me più piacciono*, dit-il (parce que les bases attiques me plaisent davantage), mais il y met une plinthe, *orlo*, et Philibert Delorme, qui a fait au palais des Tuileries ces colonnes ioniques dont on vante la beauté, leur a donné la base de Vitruve, *que personne n'a jamais pu louer*, dit le judicieux Perrault.

Le chapiteau ionique a subi également quelques notables déforma-

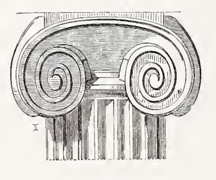
1. Nous avons à Paris un exemple de colonnes ioniques sans plinthe, au péristyle de l'église Saint-Paul, construite par M. Kittorff.

tions chez les Romains. L'artiste athénien avait dégagé son chapiteau en y ménageant un gorgerin qui donnait plus d'importance à la tête de la colonne. Ce gorgerin formait une frise circulaire qui se prêtait à la décoration et pouvait ajouter à la richesse du monument. Si cette frise restait lisse, elle faisait ressortir les ornements de l'échine, les perles de l'astragale supérieure et les spirales refouillées de la volute. C'est ainsi qu'est disposé le chapiteau dans l'architecture de Pompéi. « On y remarque, dit M. Uchard (*Revue générale d'architecture*) que les cannelures s'arrêtent à une certaine distance des volutes et laissent briller, par opposition à la partie lisse du tambour, l'ornementation du chapiteau. »

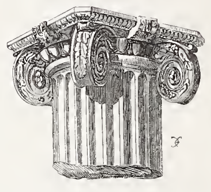
Mais les artistes romains ne valaient pas ceux de la Grande-Grèce. Au temple de la Fortune virile, à Rome, les cannelures, en montant jusqu'au haut du fût, étranglent le chapiteau. La courbe élégante qui réunissait les volutes de l'Érechthéion s'est changée en une sèche et dure ligne droite. Déjà, du reste, quelques-unes de ces altérations avaient été commises dans le temple d'Apollon Didyméen. Sans doute ce sont là de simples nuances; mais de ces nuances dépend la pureté de l'art, ce que nous appelons l'atticisme; et si ce mot est devenu synonyme d'une exquise délicatesse en toute chose, c'est que les monuments de l'Attique sont en effet, comme la littérature de ce pays, l'ouvrage d'un goût parfait qui ne se rencontre plus ailleurs.

Ici se présente une difficulté. Le chapiteau ionique n'a de volutes que sur les deux faces antérieure et postérieure; il a des coussinets sur les côtés, de manière que les colonnes vues de profil manquent de couronnement, le chapiteau n'étant pas plus large latéralement que le fût. Il en résulte que la colonne placée à l'angle du portique doit avoir aussi des volutes sur le côté qui regarde le dehors, et faire face au spectateur dans les deux sens. Cette double face est d'ailleurs indispensable pour raccorder la colonne d'angle avec les colonnes latérales, si le portique se continue en retour d'équerre. Les Athéniens ont résolu ainsi la difficulté; mais ils n'ont admis l'exception que pour un cas exceptionnel, pour le chapiteau des encoignures. Plus tard on supprima les coussinets, et l'on mit des volutes sur les quatre faces, comme nous l'avons observé dans tous les chapiteaux ioniques de Pompéi. Michel-Ange fut le premier, parmi les modernes, à reprendre cette tradition ou à la réinventer, et après lui, un architecte de Vicence, Scamozzi, y attacha son nom. Il faut dire cependant que l'idée d'un chapiteau ionique présentant des volutes sur toutes ses faces appartient à Ictinus lui-même. Ce grand artiste, après avoir construit le chef-d'œuvre de l'architecture dorique, le Par-

thénon, essaya des combinaisons nouvelles dans le temple d'Apollon Épicurius à Bassæ, près de Phigalie. On y voit, à l'intérieur, des colonnes ioniques engagées dans des têtes de murs et présentant des volutes sur les trois faces libres. Ce fut là certainement la moins heureuse des inventions qui furent inspirées à Ictinus par le désir d'innover; je dis la moins heureuse pour deux raisons : d'abord, parce qu'un tel changement fait perdre au chapiteau sa signification symbolique et son caractère; ensuite, parce que, dans ce même temple de Phigalie, Ictinus fit un premier essai de la colonne corinthienne.

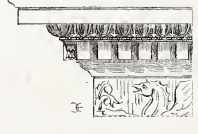


CHAPITEAU IONIQUE DU TEMPLE DE PHIGALIE.



CHAPITEAU IONIQUE MODERNE SELON SCAMOZZI.

Ignorant sans doute les plus belles œuvres de l'art grec, Vitruve ajoute à l'entablement ionique un membre d'architecture, les *denticules,* qui ne se trouve point dans les monuments du siècle de Périclès, ni aux temples d'Érechthée et de Minerve Poliade, ni à celui de la Victoire Aptère, ni au temple ionique sur l'Ilissus, qui a disparu, mais dont les dessins nous ont été conservés par les auteurs des *Antiquités d'Athènes,* Revett et Stuart. Les denticules sont une suite de petits blocs taillés en carré long et en manière de dents, mais séparés entre eux par des vides. Placées entre la frise et le larmier, les denticules représenteraient, selon Vitruve, les extrémités saillantes des chevrons dans les toitures primi-



DENTICULES.

tives en charpente. Cette explication, sujette à controverse, n'est qu'en partie justifiée par quelques tombeaux de l'Asie Mineure où l'imitation de la bâtisse en bois est flagrante, et dans lesquels on voit la corniche

soutenue par de gros blocs carrés en saillie, figurant, il est vrai, non pas des chevrons, mais des bouts de solives. Aussi est-ce dans les temples ioniques de l'Asie Mineure, notamment dans celui de Minerve Poliade à Priène, bâti par Pythæus au temps d'Alexandre, que se remarquent les denticules, mais taillées finement et en petites proportions. L'architecture de l'Attique n'offre pas d'exemple de denticules, à l'exception de celles dont les très-petits cubes couronnent l'architrave du Pandrosium portée par des cariatides. Encore est-il évident que les denticules ne peuvent ici rappeler des chevrons, puisqu'il n'y a point de toit sur ce petit temple. Ce sont tout simplement des formes employées comme une agréable dissonance, car des moulures carrées, tranchant sur les moulures rondes qui ornent cette architrave sans pareille, y forment un contraste piquant. Mais à part cette application tout à fait exceptionnelle à l'entablement du Pandrosium, dans lequel — exemple unique — on a supprimé la frise, les Athéniens n'ont jamais attribué à l'ordre ionique ces formes rectangulaires et *constructives* qui contrarient le sentiment voulu d'une délicatesse élégante.

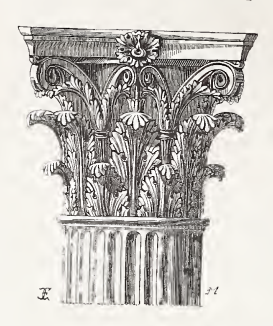
Oui, les ordres grecs, l'ionique aussi bien que le dorique, nous ont été transmis par les Romains et par Vitruve, non pas dans leur perfection, mais, au contraire, tels que la décadence les avait altérés et corrompus. Il est temps enfin que l'architecture grecque nous soit enseignée de première main par les maîtres de la grande époque, et non par leurs disciples dégénérés. Il est temps qu'on préfère aux leçons écrites de Vitruve et aux préceptes dessinés de Vignole, les modèles à jamais admirables qu'éleva le libre génie de la Grèce antique, et que la Grèce moderne a reconquis, il y a trente-cinq ans, avec sa liberté.

XIX.

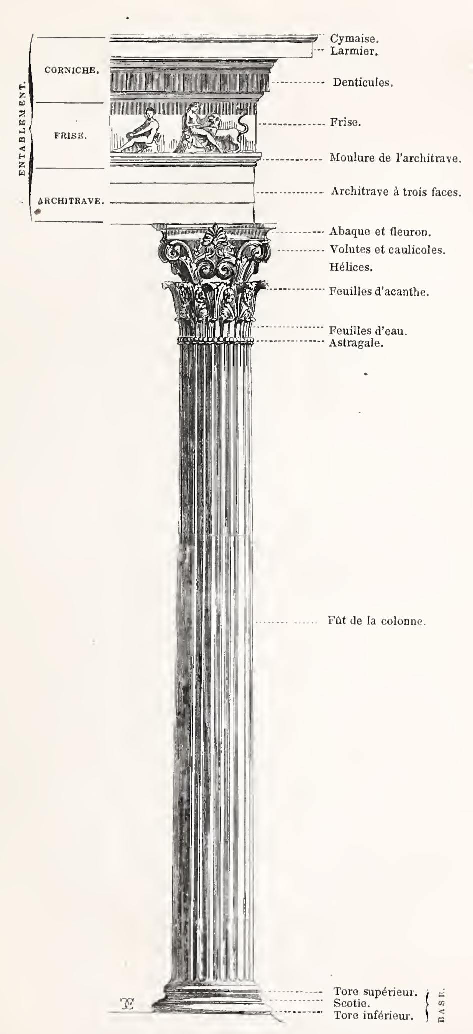
DANS L'ORDRE CORINTHIEN, LES PROPORTIONS SONT TRÈS-ÉLANCÉES; LES FORMES SONT IMITATIVES; LES CARACTÈRES DE LA MAGNIFICENCE ET DE LA RICHESSE SONT SUBSTITUÉS A LA SÉVÉRITÉ DE L'ORDRE DORIQUE ET A LA DÉLICATESSE DE L'IONIQUE.

C'est vers la 85e olympiade, 440 ans avant Jésus-Christ, que naquit la première pensée de l'ordre corinthien. Selon Vitruve, cet ordre aurait été inventé par Callimaque, sculpteur de Corinthe, que les Athéniens appelaient *catatechnos* (κατάτεχνος), à cause de son extrême habileté à tailler le marbre. L'auteur romain raconte à ce sujet une de ces

fables ingénieuses qui étaient familières au génie de la Grèce, et qui sont devenues banales précisément pour avoir paru jolies :



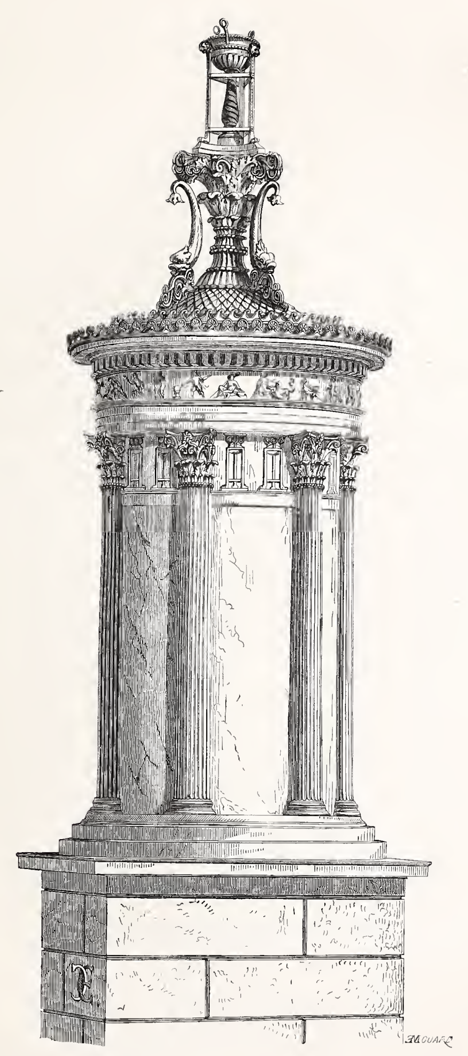
« Une jeune fille de Corinthe étant morte au moment de se marier, « sa nourrice posa sur son tombeau, dans une corbeille, quelques petits « vases que cette fille avait aimés pendant sa vie, et, pour les mettre à « l'abri, elle recouvrit la corbeille d'une tuile. La racine d'une acanthe « s'étant trouvée par hasard en cet endroit, lorsqu'au printemps les « feuilles et les tiges commencèrent à pousser, elles entourèrent la cor- « beille, et, rencontrant les angles de la tuile, elles furent contraintes de « se recourber à leur extrémité en forme de volutes. Callimaque, passant « près de là, vit cette corbeille, remarqua la grâce et la nouveauté de « ces formes, et y puisa le modèle des chapiteaux qu'il fit exécuter à « Corinthe. Il fixa ensuite les règles et les proportions de l'ordre corin- « thien. » Cette petite histoire, qu'on a tant de fois répétée, a le double mérite — on l'a fait observer avant nous — d'attacher un souvenir poétique au chapiteau inventé par Callimaque et de rendre un compte assez net des diverses parties de l'ornement qui caractérise l'ordre corinthien. La corbeille, dont la surface apparaît au travers des feuillages qui l'entourent, repose sur l'astragale qui termine le fût de la colonne, et elle est surmontée d'un abaque ou tailloir qui représente la tuile placée par la sollicitude de la nourrice. Au pied de la corbeille prennent naissance des feuilles d'inégale hauteur qui se courbent en manière de panaches, et dont les plus hautes, s'échappant de leur tige, vont s'enrouler comme des volutes sous les angles saillants de la tuile, ou, se tournant en sens contraire, viennent se rencontrer deux à deux sur chacune des faces du chapiteau, tandis qu'une tige plus hardie va s'épanouir en fleuron au milieu de l'abaque et y forme ce qu'on nomme *la rose*.



COLONNE ET ENTABLEMENT DE L'ORDRE CORINTHIEN.
(Monument de Lysicrate.)

Ici encore les Grecs n'ont fait que perfectionner un motif déjà inventé par les Égyptiens, qui avaient imité sur le calice de leurs colonnes la végétation du lotus ou du palmier. Que l'honneur de ce perfectionnement appartienne à Callimaque, cela peut s'induire aussi d'un passage de Pausanias, rapportant ce qu'il a vu dans le temple de Minerve Poliade. « Callimaque, dit-il, fit à la déesse une lampe d'or qui brûlait nuit et jour et dont la fumée s'échappait à travers un palmier de bronze (φοῖνιξ χαλκοῦς) qui montait jusqu'au plafond. » Quoi qu'il en soit, de tous les chapiteaux corinthiens connus, le plus ancien est celui qui fut placé par Ictinus dans le temple d'Apollon Épicurius, à Phigalie, environ 430 ans avant notre ère. Une seule colonne corinthienne placée derrière la statue d'Apollon se raccordait avec les colonnes ioniques de l'intérieur. Mais un chapiteau isolé ne constitue pas un ordre. C'est dans le petit monument choragique de Lysicrate, vulgairement et improprement appelé la Lanterne de Démosthène, que l'ordre corinthien paraît avoir été appliqué pour la première fois à l'ensemble d'un édifice [1]. Celui dont nous parlons fut élevé en l'honneur du chorége Lysicrate, dont la troupe avait remporté le prix dans une fête publique, sous l'archontat d'Évœnetus, la deuxième année de la 111e olympiade, c'est-à-dire 335 ans avant notre ère. On voit encore, et nous avons vu à Athènes, au pied de l'Acropole, les charmantes ruines de ce monument, qui est un chef-d'œuvre de grâce, une petite merveille. Il est circulaire et construit tout en marbre pentélique. L'entablement est soutenu par six colonnes corinthiennes qui semblent être des demi-colonnes, parce que les entre-colonnements sont remplis par des panneaux de marbre, ornés de trépieds en bas-reliefs. Ces colonnes reposent sur deux marches circulaires qui servent de base à la colonnade et qui portent elles-mêmes sur un piédestal carré. L'édifice est surmonté d'une coupole dont la couverture imite des feuilles de laurier placées en recouvrement les unes sur les autres. La coupole est couronnée d'un magnifique fleuron à trois branches sur lequel était posé le trépied décerné en prix au vainqueur. Trois hélices ou consoles, portant peut-être des dauphins, se dressaient avec une extrême élégance pour appuyer les volutes du fleuron. Plus élancées que celles de l'ordre ionique, les colonnes ont dix diamètres de hauteur et même un peu plus. Elles ont une base, mais une base ronde sans plinthe : c'est la base attique, composée, comme nous l'avons dit, de deux tores et d'une sco-

1. Ce petit monument, aujourd'hui fort dégradé, a été moulé avec soin, et, après en avoir restitué toutes les parties, on l'a élevé dans le parc de Saint-Cloud. Les Parisiens, par une nouvelle corruption, lui ont donné le nom de Lanterne de Diogène.



MONUMENT CHORAGIQUE DE LYSICRATE.

tie. Le fût est cannelé. Les cannelures séparées par un filet se terminent, pour plus de richesse, en feuilles d'eau légèrement recourbées. L'astragale, au lieu d'être en saillie, présente un anneau creux dont la cavité était remplie sans doute par un chapelet de bronze. Le chapiteau se compose de deux rangs de feuilles. Les premières, celles d'en bas, sont lisses comme des feuilles d'eau; les secondes ressemblent à des feuilles d'acanthe alternant avec des fleurs à la corolle étoilée. Le cratère du chapiteau ne se laisse voir qu'au-dessus du second rang de feuilles, et sur ce cratère cylindrique se détachent les volutes et les doubles enroulements de la tige centrale. L'abaque du chapiteau a des coins saillants réunis par une ligne concave, et il est orné d'une palmette au milieu de son échancrure.

Vient ensuite l'architrave : divisée en trois bandes comme dans l'ordre ionique, elle est enrichie d'une moulure qui efface l'idée de sévérité robuste que donnait l'architrave dorique dans son indivision et sa nudité. Au-dessus règne la frise, qui est un peu moins haute que l'architrave, vu la légèreté particulière que devait offrir un tel monument. Enfin, la corniche est remarquable par l'emploi des *denticules.* Or, que signifient les denticules? Vitruve, nous l'avons dit, les donne comme représentant les chevrons du toit; mais si les denticules représentaient les chevrons, elles seraient inclinées comme les chevrons eux-mêmes, au lieu que nous voyons les denticules, employées ici et partout, présenter des surfaces parfaitement verticales. D'autre part, si les denticules figuraient les chevrons, elles ne seraient point si rapprochées l'une de l'autre, au point de laisser entre elles moins de vide que de plein; enfin, troisième raison, les denticules, dans l'explication de Vitruve, devraient être placées, non pas au-dessous du larmier, mais immédiatement sous la cimaise, laquelle était dans son origine le chêneau qui recevait les eaux du toit et les rejetait en dehors par des orifices. Il ne paraît donc pas rigoureusement juste de dire avec Vitruve que les denticules sont une image commémorative des chevrons. Cette image, d'ailleurs, serait inexacte et de pure convention sur les façades de l'édifice qui ne correspondent pas à une des pentes du toit, comme sont les faces antérieure et postérieure d'un temple grec, toujours couronnées d'un fronton. Dans le monument de Lysicrate, plus encore que dans le petit temple de Pandrose, les Grecs ont employé les denticules évidemment pour contrarier les formes rondes. La courbe du monument, qui est circulaire depuis les marches du stylobate jusqu'à la corniche, la convexité d'un toit en coupole, la bordure de ce toit qui est en rouleaux courants appelés *postes*, l'enroulement des trois hélices qui servent de consoles au grand fleuron du couronnement, et enfin les

volutes de ce fleuron, tout cela composait un ensemble de courbes qui aurait donné de la mollesse à l'édifice, si la rondeur n'avait été rachetée deux fois : en haut, par la forme carrée des denticules et par le triangle que font les hélices et le trépied du sommet; en bas, par la forme quadrangulaire du piédestal, dont les rudes bossages offraient un autre contraste avec les riches et délicates ciselures du monument.



POSTES.

Tel est le plus ancien exemple d'ordre corinthien que le temps ait respecté. Les Romains, il faut le dire, n'ont pas corrompu cet ordre comme ils avaient corrompu le dorique et l'ionique : le corinthien a été le triomphe de leur architecture. Cependant, ils ont commis le plus souvent dans cet ordre la même faute que dans les deux premiers, en faisant porter les colonnes sur une plinthe carrée; je dis le plus souvent, parce qu'au petit temple corinthien de Tivoli, bâti sur la fin de la république, les colonnes n'ont pas de plinthe. C'est une erreur propre à toutes les décadences que d'altérer les lois primitives en s'attachant à la lettre au lieu de s'en tenir à l'esprit. Ceux qui, comme Vitruve, affectaient de voir dans la colonne ionique l'image d'une femme dont la coiffure était représentée par les volutes du chapiteau, la robe avec ses plis par les cannelures, et la chaussure par la base, ceux-là, disons-nous, furent naturellement amenés à mettre sous la base de leurs colonnes une semelle, la plinthe, que les Italiens appellent en effet *zoccolo,* c'est-à-dire le socle. Les Athéniens, au contraire, avaient si peu de goût pour les bases, que non-seulement ils ont repoussé la plinthe, mais qu'ils ont quelquefois supprimé la base même de l'ordre corinthien, par exemple dans l'Horloge d'Andronicus Cyrrhestes, dite la Tour des Vents.

Mais, à part cette altération, les Romains ont pratiqué à merveille l'ordre corinthien. On peut même dire qu'ils en ont à peu près fixé les formes et les proportions. Dans son élégante légèreté, le monument choragique de Lysicrate, n'ayant en hauteur que dix mètres, était une exception tout à fait rare et ne pouvait servir absolument de type. Tout n'était pas à imiter dans ses colonnes, ou plutôt dans ses colonnettes, — elles n'ont que $3^{m},50$ de haut, — qui n'avaient à porter qu'un entablement délicat, une coupole d'un seul bloc, un fleuron et un trépied. Appliqué à un édifice de grandes proportions, le chapiteau de ces colonnes aurait eu des volutes un peu grêles relativement aux deux rangs de feuilles peu

fouillées qui enveloppent et cachent la partie inférieure du calice. Les petits enroulements qui sont placés au-dessous de la rose, sur chacune des faces du chapiteau, ces enroulements qu'on appelle les *hélices*, l'architecte romain les a diminués en les soutenant par des feuilles d'eau, pour augmenter l'importance des volutes angulaires et des tiges ou *caulicoles*[1] qui leur donnent naissance. Il a développé davantage le premier rang de feuilles, et plus profondément évidé le second rang; il a mis enfin dans le tout une sorte de symétrie solennelle, une harmonie grave et monumentale qui a été justement admirée. « La disposition des feuillages, des tiges, des volutes, de toutes les parties du système, dit M. Léonce Reynaud, est pleine de grâce et de mouvement; la fantaisie y abonde, mais elle est dirigée avec tant de goût, toutes ces formes variées se rattachent si bien entre elles, il y a une telle harmonie dans l'ensemble, qu'elle paraît en quelque sorte toute naturelle... Il est peu de formes où le génie de l'homme se soit mieux approprié les inspirations qu'il avait puisées dans la nature. »

Le chapiteau corinthien, bien qu'on le trouve déjà parfait dans les derniers temps de la république romaine, le chapiteau corinthien a subi plus tard bien des modifications. Et d'abord une certaine variété y est produite par le genre de feuillage que l'artiste a choisi. Les uns ont imité l'acanthe, non pas l'acanthe sauvage, qui est épineuse et ressemble à un chardon, mais l'acanthe sans épine, l'*acanthus mollis* de Virgile, dont la feuille est large et assez profondément découpée pour produire un effet de richesse. Les autres ont sculpté la feuille d'olivier, dont les refends ont encore plus de fermeté et accusent un jeu de lumière plus vif. Ainsi sont taillés les chapiteaux du Panthéon, à Rome, et ceux de la Maison-Carrée, à Nîmes. D'autres ont préféré une feuille imaginaire rappelant celle du laurier, dont les découpures aiguës se prêtent mieux aux finesses du ciseau. Sous les empereurs, la décoration des chapiteaux devint peu à peu capricieuse, indiscrète. Certains chapiteaux, comme ceux que l'on voit à Rome dans l'église Saint-Laurent hors des murs, nous montrent des trophées entés sur le premier rang de feuilles, et des Victoires qui, remplaçant les caulicoles et les volutes, sortent de l'aplomb pour soutenir les cornes du tailloir. Il en est où un foudre a été substitué à la rose ou au fleuron, tandis que le tailloir est porté aux quatre angles par des griffons, par des chevaux ailés ou par des aigles. A la villa Adriana, près de Tivoli, on a trouvé des chapiteaux qui vomissent des dauphins, suivant l'expression de Winckelmann. Enfin, il n'est sorte de fantaisie qui n'ait

1. Les architectes donnent aussi, par extension, le nom de *caulicoles* aux volutes.

tenté les architectes de l'Empire romain, à mesure qu'ils s'éloignaient des premiers exemplaires travaillés à Rome par des artistes grecs, à mesure qu'on oubliait en tout genre ces modèles qu'Horace recommandait à la littérature de son temps, *exemplaria græca*.

Mais quoi! c'est Vitruve, un contemporain d'Horace, qui nous dit : « Le troisième ordre, que nous appelons corinthien, imite la grâce d'une jeune fille à qui son âge rend la taille plus dégagée, et dont la parure vient augmenter encore la beauté naturelle. » Ainsi, un écrivain du siècle d'Auguste, un auteur si longtemps classique, nous affirme que l'antiquité a voulu marquer dans l'architecture une analogie entre la jeune fille et l'ordre le plus riche, le plus orné, comme si l'idée d'ornement et de richesse pouvait s'accorder jamais avec l'image d'une vierge qui se contente si bien de sa jeunesse pour toute parure!

Oui, l'ordre corinthien répond à un sentiment de somptuosité, de magnificence. Il est donc naturel que la colonne corinthienne reçoive tous les embellissements avoués par le goût, et d'abord qu'elle soit enrichie de cannelures, car si le fût demeure lisse, sa simplicité n'est plus en harmonie avec la richesse du chapiteau. De même que dans l'ordre ionique, les cannelures du corinthien seront plus nombreuses que celles du dorique, où l'on n'en compte ordinairement que vingt. On en creusera vingt-quatre, ou vingt-huit, ou trente-deux, suivant le diamètre de la colonne, et cela parce qu'il est convenable qu'une cannelure corresponde au milieu du chapiteau; et, comme le chapiteau a quatre faces, il faut que le nombre des cannelures soit divisible par quatre. Au lieu d'être légèrement évidées, elles se creuseront en demi-cercle; au lieu de présenter, à la façon dorique, une vive arête, elles seront séparées par la surface plate d'un listel; au lieu de se terminer carrément en haut et en bas, elles finiront le plus souvent en forme de niche arrondie. Enfin, il sera utile en certains cas d'y pratiquer une *rudenture*, c'est-à-dire de remplir chaque cannelure d'une baguette qui montera jusqu'au tiers de la colonne à partir de la base, pour fortifier les arêtes et les garantir ainsi de la dégradation dont elles sont menacées près du sol. Quelquefois l'architecte, voulant éviter que l'enlèvement de la matière par des cannelures profondes n'amoindrisse la force de la colonne et n'en diminue la solidité apparente, l'architecte tient sa cannelure rudentée dans toute sa hauteur, ainsi que l'a fait Soufflot pour les colonnes du péristyle, au Panthéon de Paris. A Pompéi, dans la Basilique et dans la maison du Labyrinthe, les cannelures s'arrêtent à quelque distance de l'astragale, et la bande lisse ménagée sous le chapiteau en laisse briller l'ornementation.

Venons maintenant à une partie de l'ordre corinthien qui le caractérise autant que le chapiteau : c'est l'entablement. Mesures prises sur les plus beaux monuments corinthiens, qui sont le temple de Vesta à Tivoli, le temple de Minerve à Assise, le Panthéon et le temple d'Antonin à Rome, nous trouvons que la hauteur de l'entablement est le cinquième de la hauteur des colonnes. Toutefois, on peut élever l'entablement aux deux neuvièmes, qui sont la moyenne entre le cinquième et le quart : « C'est une belle proportion, dit Chambray, et qui fait très-bien en œuvre. » Au monument de Lysicrate, les Athéniens ont divisé le parement de l'architrave en trois bandes comme dans l'ordre ionique de l'Érechthéion, et ils ont donné ainsi à la partie supportée la légèreté apparente que commandait la délicatesse du support. Pour insister sans doute sur cette apparence de légèreté, ils ont incliné les trois faces en arrière, de façon qu'au lieu d'être parfaitement verticales, elles forment un angle obtus avec l'horizon. Ces trois faces, les Grecs les ont tenues d'égale hauteur, comptant sur la perspective qui les ferait paraître inégales ; les Romains ont diminué la largeur des faces en montant, c'est-à-dire que la bande inférieure est plus large que la supérieure, ainsi qu'on le remarque dans le temple de Pola en Istrie, bâti au siècle d'Auguste. D'autres fois, et le plus souvent, ils ont suivi un ordre inverse : au lieu de faire porter la plus faible bande par la plus forte, ils ont mis la plus petite au-dessous et la plus grande au-dessus; c'est ainsi, du reste, que l'enseigne Vitruve; mais toujours ils ont orné la bande supérieure d'une moulure qui se compose ordinairement d'une cimaise et d'un filet, et qui, faisant saillir l'architrave, la sépare nettement de la frise.

« La cimaise de l'architrave, dit Vitruve, doit en avoir la septième « partie, et sa saillie doit être égale à sa hauteur. Le reste sera divisé en « douze parties, dont il faut donner trois à la première bande, quatre à « la seconde, et cinq à la troisième, qui est celle d'en haut, *summa* « *quinque.* »

Quant à la frise corinthienne, elle ne se distingue pas de l'ionique. Lorsqu'elle doit rester lisse, elle conserve la même hauteur que l'architrave, comme on le voit au portique du Panthéon de Rome, tel que l'a dessiné Chambray dans son *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*; mais si la frise doit être decorée de sculptures, on la tient plus haute que l'architrave d'un quart environ, tout comme on le pratique dans l'ordre ionique, les lois de cet ordre pouvant s'appliquer au corinthien en ce qui touche l'entablement, du moins selon Vitruve : « Les « membres qui sont posés sur les colonnes corinthiennes, dit-il, sont « empruntés de l'ordre dorique ou de l'ionique, car l'ordre corinthien

« n'a point d'ordonnance propre et particulière pour sa corniche et pour « ses autres ornements [1] ; mais il a quelquefois une corniche dorique avec « des mutules semblables à celles qui surmontent les triglyphes et des « gouttes dans son architrave; quelquefois il tient de l'ordre ionique sa « frise ornée de sculptures et sa corniche avec des denticules. De sorte « que des deux ordres on en a formé un troisième qui n'a rien de propre « que son chapiteau. »

Si nous vérifions cette doctrine sur les monuments antiques, nous n'y rencontrons aucun exemple d'un entablement dorique porté par des colonnes corinthiennes. Ce que nous voyons presque partout, c'est qu'entre la frise et le larmier on a placé des espèces de consoles renversées, destinées évidemment à écarter l'égouttement des eaux. Ces consoles à double volute prennent le nom de *modillons*, et remplissent dans le corinthien la même fonction que les mutules dans le dorique. Mais si les mutules inclinées du dorique grec rappellent la pente des pièces de bois qui portaient la couverture, les modillons ont perdu ce caractère primitif et ne sont plus que des saillies utiles pour soutenir le plafond du larmier.

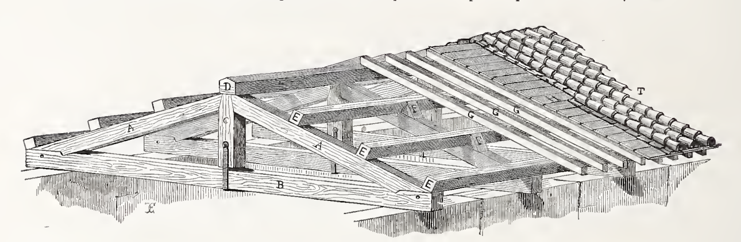
Reste à savoir s'il convient de placer des denticules dans la corniche corinthienne. Vitruve, qui regarde ces formes comme représentant l'extrémité des chevrons, blâme logiquement les architectes romains d'employer les denticules sous les modillons. « Jamais, dit-il, les Grecs n'ont « mis des denticules au-dessous des mutules, parce que les chevrons ne « peuvent être sous les forces. C'est donc une grande faute que ce qui, « dans la vérité de la construction, doit être placé sur des forces et sur « des pannes, soit mis au-dessous dans la représentation [2]. »

1. Il faut avertir ici le lecteur que Vitruve donne le nom singulier et inexplicable d'*ornements* à ce que nous appelons l'entablement, c'est-à-dire à l'ensemble des trois membres supportés par la colonne : l'architrave, la frise et la corniche.

2. On appelle *forces* ou *arbalétriers* les grosses pièces de bois inclinées qui forment les deux côtés du triangle d'un toît et qui s'assemblent au faîte. Ces pièces, largement espacées, portent des *pannes*, c'est-à-dire d'autres pièces horizontales qui les relient en les coupant à angles droits. Sur les pannes sont posés les *chevrons*, qui sont parallèles aux forces, en plus grand nombre et par conséquent plus près l'un de l'autre. Mais il arrive souvent que les pannes sont supprimées, et que les chevrons, placés sur le même plan que les arbalétriers, portent comme eux les lattes qui reçoivent la couverture. Chaque chevron, dans ce système, fait l'office d'une force. C'est ainsi qu'en usaient nos charpentiers à l'époque dite gothique, selon le témoignage de M. Viollet-Le-Duc (*Dictionnaire de l'architecture française*, au mot *Arbalétriers*), et c'est ainsi que l'on construit encore beaucoup de toitures en Allemagne. Il est probable que la charpente des Grecs ressemblait à celle que pratiquaient les charpentiers du moyen

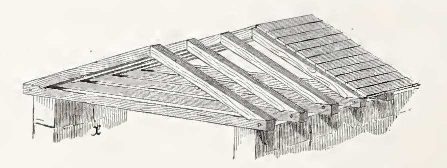
La vérité est que le monument de Lysicrate présente des denticules, mais pas de modillons. Cependant, beaucoup de temples ou d'édifices antiques, et des plus beaux parmi les corinthiens, offrent à la fois dans leur corniche des modillons et des denticules, celles-ci n'étant employées sans doute qu'à titre d'ornement et pour contraster avec les courbes que forment les oves, les quarts-de-rond, les cimaises et les doubles enroulements des modillons. Le temple de Pola en Istrie, les temples de Nerva, de Jupiter Stator, de Jupiter tonnant à Rome, celui de Castor et Pollux à Naples, et la célèbre Maison-Carrée de Nîmes, bâtie au temps même de Vitruve, offrent des exemples de denticules placées au-dessus de la frise, sous les modillons. La Maison-Carrée, qui a fait l'admiration de tous les siècles, est remarquable par la richesse de ses ornements, que Palladio trouvait de la plus belle invention, *bellissima inventione*. La dissonance

âge. De cette manière, il devient facile de comprendre comment les mutules doriques et les modillons corinthiens, qui sont beaucoup moins espacés que ne sont les *forces*,



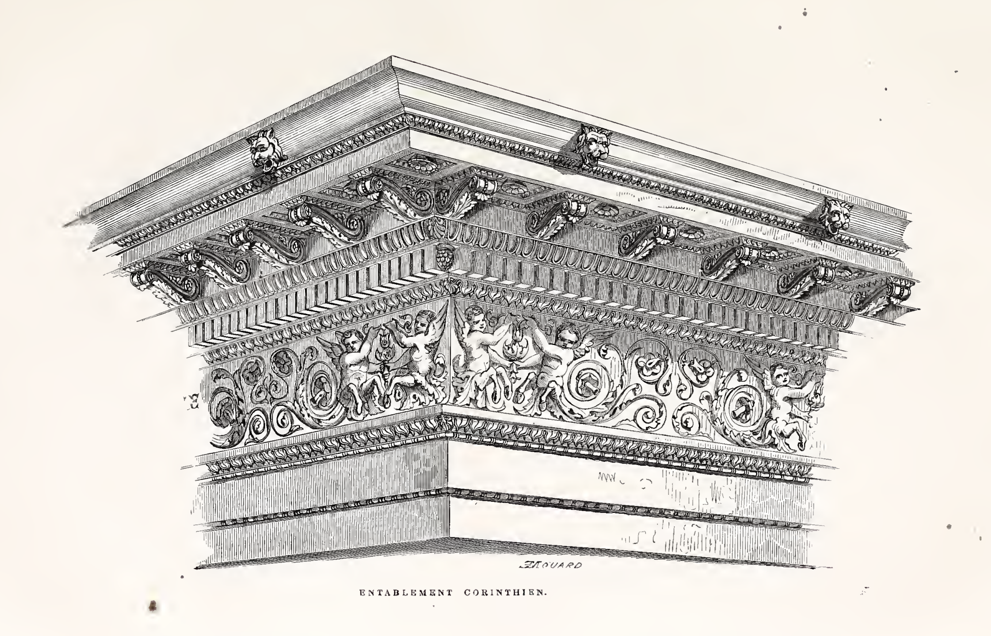
A A, arbalétriers ou forces ; B, entrait ; C, poinçon ; D, faîtage ; E E E, pannes ; F F, chantignolles ; G G G, chevrons ; H, lattes ; T, tuiles rondes.

peuvent cependant les représenter.—Il est à observer ici que, dans le second dessin, ce ne sont pas les chevrons qui font saillie, ce sont les pièces horizontales, les *entraits ;*



TOITURE AVEC CHEVRONS TENANT LIEU DE FORCES.

mais on peut supposer un autre genre d'assemblage, qui mettrait en relief la pièce inclinée et en ferait sentir l'inclinaison.



ENTABLEMENT CORINTHIEN.

introduite dans l'ornementation par les formes anguleuses de la denticule y est, selon nous, une richesse de plus. Il est donc permis, en s'appuyant sur des autorités imposantes, de réunir dans une même corniche corinthienne des modillons et des denticules, mais à la condition de donner peu d'importance à ce dernier membre et de ne l'appliquer qu'aux entablements les plus riches.

Du reste, la corniche de la Maison-Carrée est défectueuse par une singularité qui se retrouve à l'arc de triomphe d'Orange. Les modillons, placés à contre-sens, montrent leur panse aux spectateurs, au lieu de l'appuyer contre le nu du mur, ce qui est une faute. Lorsqu'un modillon est placé horizontalement, la solidité apparente veut que la plus grosse volute tienne à l'édifice. Quand le modillon, étant plus haut que large, est posé verticalement, il convient que l'enroulement supérieur soit le plus gros pour ménager une assiette plus large à la partie supportée. (Fig. ci-contre.)

Il y a peu de différence, on le voit, entre l'entablement corinthien et l'entablement ionique. C'est surtout par la décoration qu'ils diffèrent. Dans l'ionique, les ornements sont délicats; ils sont abondants et magnifiques dans le corinthien. La frise y est ordinairement brodée de ces feuillages imaginaires et enroulés qu'on appelle *rinceaux*, et dont les tiges sont représentées parfois produisant des demi-figures d'hommes et d'animaux. Ici, des enfants sortis d'une plante semblent effrayés d'une fleur qui donne naissance à une tête de lion; là, ce sont des sphinx, des quadrupèdes ailés, des griffons qui tiennent des guirlandes ou paraissent garder un flambeau; d'autres fois ce sont des béliers qui se menacent de leurs cornes, ou bien de chimériques sirènes qui végètent parmi les feuillages. Au temple de Tivoli, la frise corinthienne est ornée de *bucranes* (ce qui veut dire des têtes de bœuf décharnées) alternant avec des guirlandes de fruits qui sont attachées par des bandelettes aux cornes de l'animal, et rien de plus frappant que ces images d'offrandes et de victimes immolées, décorant le lieu même du sacrifice. De sorte que, si quelque chose distingue la frise corinthienne, c'est en général l'absence des figures humaines et la préférence donnée par l'architecte à une décoration fantastique.

Sous les empereurs, l'ordre corinthien se dénatura peu à peu et se corrompit. On y vit déborder, au IIIe siècle, cette ornementation sans mesure et sans repos qui caractérise toutes les décadences. Les Athéniens avaient délicatement sculpté un des tores de la base dans les colonnes de l'Érechthéion; les Romains chargèrent de sculptures la base tout entière. Ils fouillèrent des cannelures dans la scotie; ils taillèrent

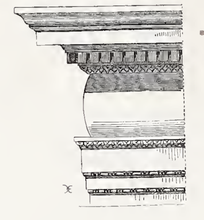
des sillons dans les volutes du chapiteau, imitant ainsi à la lettre les cornes du bélier ou les stries de la coquille. Le fleuron de l'abaque se répandit en rinceaux. L'architecture elle-même fut accablée d'ornements au point qu'on n'épargna pas le listel qui sépare l'architrave de la frise. Les denticules furent creusées comme autant de niches; les intervalles entre les modillons se couvrirent d'écailles; le larmier, que les Grecs avaient toujours tenu lisse pour en bien rappeler la destination (l'égouttement de la pluie), les Romains le défigurèrent en y traînant des cannelures, de manière que les grandes lignes horizontales disparurent partout étouffées sous cette décoration extravagante.

Les architectes de la Renaissance qui, trompés par les enseignements de Vitruve et par les monuments romains, avaient si tristement faussé le dorique original et altéré l'ionique, ont été plus heureux pour l'ordre corinthien, parce qu'ils en ont trouvé de beaux modèles en Italie et en France. Mais dans leur respect aveugle pour les antiquités romaines qu'ils n'avaient point comparées aux monuments grecs, Bramante, Peruzzi, Serlio, Vignole, Palladio, Scamozzi, Jean Bullant, Philibert Delorme, Pierre Lescot, tous ces artistes d'une haute intelligence et d'un goût qui eût été excellent si une tradition meilleure l'avait épuré, acceptèrent sans contrôle les leçons que leur avait données l'architecture romaine, et ils en répétèrent les fautes. Tous ils mirent des plinthes carrées sous les bases; tous ils élevèrent leurs colonnes sur des piédestaux, sans y être autorisés par la nécessité ou par la raison. Palladio le fit lui-même en quelques rencontres, bien qu'il eût condamné cette vicieuse méthode dans ses *Quatre livres d'architecture*, où il dit expressément : « Les colonnes sans piédestal me plaisent beaucoup plus, parce que les piédestaux sont un obstacle à l'entrée du temple, et parce que les colonnes partant du pavé donnent plus de grandeur et de magnificence à l'édifice : *Si perche con i piedestili si impedisce molto l' entrare al tempio; si ancho perche le colonne, le quali da terra cominciano, rendono maggior grandezza, e magnificenza* » (liv. IV, ch. v).

Ce fut aussi pour avoir trop regardé quelques édifices romains mal conçus, que l'élégant Palladio introduisit dans l'architecture moderne la *frise bombée*, innovation malheureuse, il faut l'avouer, car ce genre de frise semble représenter un corps compressible qui, n'étant retenu par aucune ligature, comme l'est le tore par la scotie dans la base des colonnes, pousse au vide et menace de crever sous le poids de la corniche.

Il était réservé à un architecte français, Claude Perrault, de faire

revivre les meilleures traditions de l'ordre corinthien dans sa colonnade du Louvre, si imposante avant qu'on ne l'eût gâtée par le percement des fenêtres inférieures. En se plaçant au point de vue d'un monarque orgueilleux, d'un Louis XIV, il était impossible d'imaginer un frontispice mieux



ENTABLEMENT A FRISE BOMBÉE.

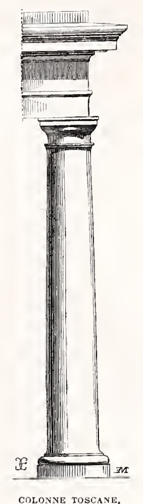
approprié à sa demeure que ce péristyle magnifique, s'élevant au-dessus d'un rez-de-chaussée dont le plein formidable n'eût été interrompu que par des niches, et qui eût ressemblé ainsi à une forteresse protégeant la richesse ombrageuse d'un palais. Les colonnes y reposent, accouplées, sur un double piédestal, mais justifié cette fois par la nécessité d'une balustrade à hauteur d'appui. L'entablement y est suffisamment riche, et tous les profils en sont fiers; mais la frise n'y est point sculptée, et elle forme par son repos une bande de lumière qui détache mieux la colonnade sur le fond obscur qu'elle a creusé. A l'effet du soleil, ou la nuit au clair de lune, cette longue horizontale, rendue sensible par la surface lisse de la frise, produit une impression solennelle de calme et de grandeur. Une certaine sévérité se mêle ainsi à la magnificence du corinthien, et nous avons là une preuve que cet ordre, variable comme les deux autres, se prête à l'expression de bien des nuances, dans les idées de pompe, de richesse et de majesté.

XX.

AUX TROIS ORDRES SE RATTACHENT QUELQUES VARIÉTÉS QUI EN SONT DÉRIVÉES, ET QUE L'ON A IMPROPREMENT APPELÉES DES ORDRES, EN LES DÉSIGNANT SOUS LES NOMS D'ORDRE TOSCAN, D'ORDRE COMPOSITE ET D'ORDRE CARYATIDE.

Les Grecs ne reconnaissaient que trois ordres, et la philosophie n'en admet que trois; en effet, selon la judicieuse remarque de Galiani, « comme

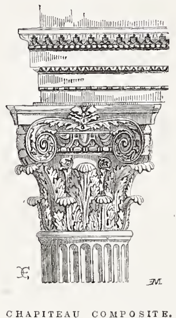
« rien ne peut être plus sévère, plus élégant ou plus riche que ce qui « l'est au superlatif, et ne peut l'être moins que ce qui l'est au positif, « aucun ordre ne mérite ce nom quand il passe l'un ou l'autre de ces « deux termes, car si l'on faisait plus, on ferait trop, et si l'on faisait « moins, on ne ferait pas assez. » Vitruve a décrit un quatrième ordre, qu'il appelle toscan, *ratio tuscanica;* mais l'ordre ainsi nommé n'est évidemment qu'une image oblitérée du dorique grec. L'Étrurie, qui avait été colonisée par les Pélasges, avait emprunté de la civilisation hellénique son architecture primitive et les arts qui tiennent à l'industrie; mais, sur un autre sol et sous l'empire d'autres idées, l'architecture dorienne prit un aspect tout différent. Les colonnes, devant porter une architrave de bois, purent être très-espacées, et déjà cette largeur des entre-colonnements changeait la physionomie de l'édifice. L'ordre dorique grec n'avait donné en hauteur à la colonne que six diamètres au plus; les Étrusques l'allongèrent jusqu'à sept, et ils y mirent une base composée d'un simple tore avec son congé et d'une plinthe inutile; mais du moins la plinthe fut ronde, cette fois, comme le tore. Fortement diminuée par en haut, — le diamètre supérieur est d'un quart moins large que le diamètre inférieur, — la colonne toscane a cela de commun avec la colonne dorique. La hauteur du chapiteau, selon Vitruve, « sera divisée en trois parties : une pour le tailloir, une autre pour l'échine, la troisième pour la gorge avec le listel et le congé. » L'entablement est un mélange de maçonnerie et de charpente. La frise reste dénuée de triglyphes et porte des mutules saillantes sur lesquelles est clouée une corniche de bois. Lorsque l'édifice était un temple, l'entablement était surmonté d'un fronton très-élevé, qui, formant un angle très-aigu sur des colonnes écartées, achevait d'imprimer à une telle architecture l'aspect le plus déplaisant et le plus mesquin. Simple jusqu'à la pauvreté, le prétendu ordre toscan, tel que Vitruve le décrit, n'est qu'un ordre dorique dépourvu de caractère, et qui n'a pas même la rude énergie des choses archaïques.



COLONNE TOSCANE, SELON VITRUVE.

Encore moins faut-il admettre au nombre des ordres ce qu'on nomme le *composite,* puisqu'il ne diffère du corinthien que par l'arrangement du

chapiteau, dans lequel on a superposé aux feuilles de l'olivier ou de l'acanthe les volutes ioniques et une échine taillée en oves. Cet amalgame de formes a été employé pour la première fois, au dire de Winckelmann, dans l'arc de Titus, qui s'élève à Rome sur le Campo Vaccino, l'ancien Forum, et c'est là que Balthazar Peruzzi, dont les dessins originaux sont sous nos yeux, a pris le modèle de son ordre composite [1].



CHAPITEAU COMPOSITE.

(Arc de Titus, à Rome.)

Nous avons vu que le désir d'innover avait introduit de très-nombreux changements dans la décoration du chapiteau corinthien; que les architectes de la décadence y avaient placé des griffons, des aigles, des Pégases, des Victoires, des corps de sphinx, des trophées d'armes. Quelquefois même ils y avaient figuré des poissons, dont le corps, en se repliant, forme des volutes aux quatre angles et ramène sa queue au milieu de l'abaque pour lui servir de fleuron. Or, si le mélange des volutes ioniques avec les ornements du calice corinthien suffisait pour créer un nouvel ordre, il n'y aurait pas de raison pour refuser le même privilége à toutes les combinaisons imaginées par les artistes romains, dont quelques-uns ont remplacé la rose du chapiteau par un masque de femme, pendant que d'autres allaient jusqu'à supprimer et les volutes et l'abaque, et réduisaient le chapiteau à la figure d'une cloche renversée, d'une *campane* ornée de feuillages et d'oiseaux. Il est vrai que les Ro-

1. Les dessins de Peruzzi, ainsi que son écriture, ont été soigneusement calqués en Italie par M. Letarouilly, et ces calques ont été mis sous nos yeux par M. Errard, architecte, qui est l'auteur des dessins d'architecture insérés dans le texte de notre *Grammaire*.

mains ont apporté aussi certaines variétés dans la corniche corinthienne, les uns ayant omis le larmier, comme au temple de la Paix et au Colisée, les autres ayant retranché les modillons, comme on le voit au petit temple rond de Tivoli, ou bien ayant mis un premier rang d'oves sous les denticules et un second rang au-dessus. Mais ces sortes de variantes, suivant l'observation de Quatremère, « indiquent beaucoup moins l'espèce d'un « ordre particulier que l'impossibilité d'en créer un à si peu de frais... Le « *composite*, pour s'être placé, par le mélange de deux ordres, entre le « corinthien et l'ionique, n'a conservé le caractère d'aucun d'eux et n'a « pu avoir ni la richesse de l'un, ni l'élégance de l'autre. »

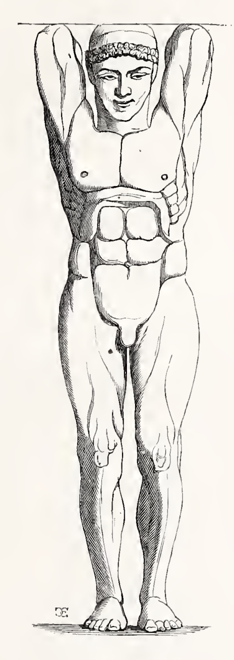
Les Grecs, qui surent toujours demeurer libres dans leur respect pour les grandes lois, pour les lois éternelles de l'art, les Grecs imaginèrent, au siècle de Périclès, de substituer une figure humaine à la colonne. Déjà sans doute l'antiquité asiatique avait fait jouer le rôle de supports à des animaux fantastiques ou naturels, qui, accroupis sous l'architrave des temples, semblaient symboliser ainsi leur propre servitude. Les éléphants indiens, qui avaient porté des tours remplies d'hommes armés, figuraient aussi, taillés dans le roc, sous les montagnes d'Ellora, et servaient de soubassement à des temples d'une architecture bizarre et prodigieuse. Les Persans avaient posé sur leurs chapiteaux des chameaux agenouillés, des licornes accouplées et fléchies. Les Égyptiens avaient rappelé la forme humaine sur les chapiteaux de Tentyra, dont les quatre faces étaient de grands masques d'Isis. Quelquefois ils avaient adossé des idoles à des montants de granit; mais ces statues architectoniques, rigides, immobiles, engagées dans la pierre, n'avaient été que des simulacres de supports. Les Grecs furent les premiers qui posèrent une architrave, tantôt sur des figures d'hommes, qu'on appelle *télamons* ou *atlantes*, en mémoire d'Atlas, qui porta le ciel, tantôt sur des figures de femmes, que l'on nomme *caryatides*. Vitruve, très-soigneux de recueillir tous les contes auxquels se plaisait l'esprit ingénieux des Grecs, explique ainsi l'origine des caryatides : « Les citoyens de « Carya, ville du Péloponèse, s'étant ligués avec les Perses contre les « Grecs, en furent punis par la prise de leur ville, dont tous les citoyens « furent passés au fil de l'épée, tandis que les femmes étaient traînées en « esclavage. Non contents de les forcer à suivre la marche du triomphe, « le vainqueur prolongea le spectacle de leur humiliation en les obli- « geant de garder leurs longues robes de matrones et leurs parures, et, « pour éterniser la mémoire d'un tel châtiment, les architectes imagi- « nèrent de les représenter dans les édifices publics, faisant l'office de

« colonnes et condamnées à gémir en effigie sous le poids des archi-
« traves. Les Lacédémoniens en usèrent de même lorsque, sous la con-
« duite de Pausanias, fils de Cléombrote, ils eurent défait les Perses à la
« bataille de Platée. Ils élevèrent à Sparte une galerie qu'ils appelèrent
« Persique, dans laquelle l'entablement était soutenu par les statues des
« captifs vêtus de leurs habits barbares. Juste punition infligée à un
« peuple orgueilleux, et qui devait faire trembler les ennemis de Sparte,
« en excitant le peuple à la défense de la liberté. C'est de là que vint
« l'usage suivi par plusieurs architectes de substituer aux colonnes des
« statues persiques, et d'ajouter ainsi aux richesses de l'art un nouveau
« motif de décoration. »

Quelle que soit l'origine des caryatides, il est certain que l'architecture antique de la Sicile nous offre un exemple de nature à confirmer l'explication de Vitruve. Cet exemple se trouve dans les ruines du temple de Jupiter Olympien, construit à Agrigente au ve siècle avant notre ère, édifice colossal dont les colonnes pouvaient contenir un homme en chacune de leurs cannelures. La grande nef du temple était formée par des piliers sur lesquels s'élevaient, en manière de secondes colonnes, une suite de télamons gigantesques, hauts de huit mètres, qui portaient la corniche en s'aidant de leurs deux bras, et semblaient faire effort pour ne pas plier sous le fardeau, mais avec un sourire bestial. Parmi ces atlantes, emblèmes des Carthaginois vaincus, il y avait des figures de femmes, à n'en pas douter, puisque les fragments de ces figures ont été retrouvés sur place par M. Hittorff[1]. Il est donc avéré que l'antiquité grecque osa imposer le rôle de supports à des statues féminines représentées dans une attitude humiliante. Mais il est vrai de dire aussi que les Athéniens, plus délicats que les Grecs de Sicile, comprirent mieux l'emploi des caryatides. Celles que l'on voit au petit temple de Pandrose, sur l'Acropole d'Athènes, sont des figures calmes qui soutiennent, sans douleur et sans effort, un entablement dont on a supprimé la frise. Sur le coussinet formé par les tresses de leur chevelure, repose un chapiteau qui ajoute à la longueur et à la sveltesse de cette colonne humaine. Elles portent le poids du marbre avec autant de sérénité qu'elles portaient jadis, dans la procession des Panathénées, la corbeille mystérieuse que leur avait confiée la prêtresse de Minerve. Pour indiquer l'aisance et la souplesse

1. C'est à l'obligeance du savant architecte que nous devons le calque ici gravé, d'un de ces télamons gigantesques, dont le dessin va paraître dans les dernières livraisons de *l'Architecture antique de la Sicile,* grand et précieux ouvrage qui, commencé il y a plus de trente ans par M. Hittorff, va être enfin terminé.

gracieuse qu'elles conservent sous le fardeau de l'architrave, le sculpteur a eu soin de fléchir légèrement une jambe; mais l'architecte a voulu que la jambe fléchie fût celle qui regarde l'intérieur, en d'autres termes, que les six figures eussent dans leur ensemble une imperceptible tendance à la pyramide, celles de droite s'appuyant sur la jambe gauche, et celles de



TELAMON COLOSSAL DU TEMPLE DAGRIGENTE.

gauche, au contraire, sur la jambe droite, de manière à fortifier la résistance apparente des caryatides angulaires et à reporter les pressions vers le centre de l'édifice [1].

1. Voy. plus loin les caryotides du temple de Pandrose, à la proposition VIII du second livre. Dans le neuvième de ses *Entretiens sur l'Architecture*, M. Viollet-Le-Duc a prouvé, par un de ces dessins qui parlent aux yeux, que si l'on changeait l'attitude

Ainsi les caryatides du Pandrosium, un des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque, sont restées cependant un ouvrage architectonique. En faisant le tour de ces admirables statues, nous y retrouvions la solidité d'une colonne sous la grâce d'une figure humaine; leurs draperies légèrement rompues sur le devant par la jambe fléchie et par le balancement du corps, sont par derrière fermes, droites et à plis parallèles comme des cannelures; sur la nuque de leur col puissant et sur leurs reins se dénoue une masse de cheveux qui rend la statue plus résistante et plus forte, et la verticale d'une colonne est rappelée par le péplum qui, recouvrant la tunique, tombe en ligne perpendiculaire jusqu'aux pieds. Les bras n'étaient point détachés du corps, autant qu'on peut en juger après les ravages du temps. Peut-être ces bras étaient-ils coupés au-dessus du coude, comme les a représentés Jean Goujon dans les belles caryatides qui décorent une salle des Antiques, au Louvre. Il est fort probable que Jean Goujon ignorait le Pandrosium d'Athènes et n'avait vu de caryatides que dans la description de Vitruve. C'est donc un trait de génie à ce grand artiste d'avoir résolûment coupé les bras de ces statues-colonnes. Par là il substituait une signification symbolique à une vérité qui eût offensé les convenances. Il présentait comme des emblèmes ces figures élégantes et originales qui peuvent bien rappeler de loin le charme et les palpitations de la vie, mais qui, par la mutilation voulue de leurs bras, rentrent dans le domaine des pures images et se rattachent à la régularité imposante et solennelle de l'architecture.

Les Athéniens d'aujourd'hui appellent leurs caryatides *corai* (κόραι), ce qui veut dire les jeunes filles, et c'est le nom qu'on leur donne aussi dans les inscriptions antiques conservées au British Museum. Il est possible même que ce nom de *corai* soit la véritable étymologie du mot *caryatides*.

Quoi qu'il en soit, en sculptant les jeunes filles du Pandrosium, les figures persiques de Lacédémone et les télamons puniques d'Agrigente, les Grecs n'ont pas entendu créer un ordre *caryatide*, un ordre *persique*, dénominations impropres qui sont répétées dans les livres; ils ont voulu seulement montrer par ces rares exceptions jusqu'où pouvait s'étendre la liberté d'un art si fatalement soumis, d'ailleurs, aux lois de la géométrie, de la statique et des nombres.

des caryatides du Pandrosium, en fléchissant une jambe au lieu de l'autre, ou en montrant les figures hanchées dans un ordre alternatif, l'entablement perdrait aussitôt sa solidité apparente, et le petit édifice semblerait près de se disloquer.

XXI.

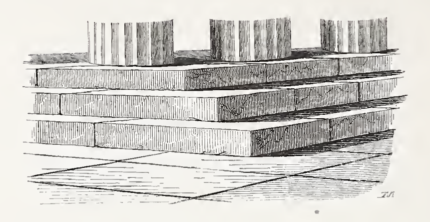
LE SEUL EMPLOI DES ORDRES ET DES NUANCES QUI LES SÉPARENT NE SUFFIT PAS A DONNER LEUR CARACTÈRE ET LEUR BEAUTÉ AUX MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE EN PLATE-BANDE ; IL Y FAUT ENCORE LE CONCOURS DE TOUS LES AUTRES MEMBRES DE L'ÉDIFICE.

Le lecteur sait maintenant qu'on entend par *ordre*, en architecture, un certain rapport entre la colonne qui supporte et l'entablement qui est supporté. Une fois établi, ce rapport se continue dans tout l'édifice en se répétant autant de fois qu'il y a de colonnes. Mais il est extrêmement rare qu'un monument puisse être bâti sans clôture, c'est-à-dire qu'il demeure ouvert de toutes parts : de là les *murs*. Lorsqu'on peut employer des supports isolés, des colonnes, le mur a pour destination de fermer plutôt que de soutenir. Cependant la nécessité de clore est modifiée par le besoin de livrer passage à l'homme aussi bien qu'à l'air et à la lumière : de là les *portes* et les *fenêtres*. Et comme les murs veulent être fortifiés aux angles, on y pourvoit par des piliers angulaires qui adhèrent à la muraille et en augmentent l'épaisseur : de là les *antes*.

D'un autre côté, il est impossible qu'une construction ne soit pas protégée contre les injures de l'air par une toiture qui l'abrite, en tout ou en partie : c'est le *comble*. Et lorsque le climat s'oppose, comme chez les Grecs, à ce que l'édifice se termine en plate-forme à la manière des temples de l'Égypte, où la pluie est presque inconnue, la couverture est un toit à deux égoûts, c'est-à-dire à deux pentes, qui dessine sur les petits côtés de l'édifice une surface triangulaire : c'est le *fronton* — à moins que le bâtiment, au lieu d'être un rectangle, ne soit circulaire, comme le monument choragique de Lysicrate, car la couverture est alors en coupole; ou bien qu'il ne forme un polygone régulier, comme la Tour des Vents à Athènes, car le comble a dans ce cas autant de pentes qu'il y a de côtés et il se dessine en pyramide, ou, suivant l'expression consacrée, en pavillon. — Enfin il importe à la durée, à la salubrité et à l'élégance d'un monument qu'il ne soit pas au niveau du sol et qu'il soit élevé sur quelques assises qui lui servent de piédestal continu : c'est le *soubassement*.

Chacune de ces parties, devant contribuer à la beauté ou au caractère, est soumise à certaines lois que le goût peut modifier sans doute, en raison des circonstances, mais qu'il faut exposer ici telles qu'on les voit écrites dans les œuvres du génie grec.

Le soubassement. — La colonne, nous l'avons dit, peut se passer de base et elle ne doit pas avoir de piédestal, à moins qu'elle ne soit isolée et qu'au lieu de faire support elle ne soit elle-même un monument, comme la colonne Trajane, à Rome, la colonne de la place Vendôme, à



Paris. Mais s'il répugne à la raison et à la bonne grâce de hisser un support sur un piédestal et de donner ainsi à une partie l'aspect d'un tout, il convient au contraire d'exhausser l'édifice entier sur une base continue, qui prend le nom particulier de *stylobate* lorsqu'elle porte une colonnade. Pour peu que cette base soit haute, elle devra se diviser naturellement en degrés pour rendre le péristyle accessible. Les Grecs ont fait régner ces degrés dans toute l'étendue de leurs grands temples, à Pœstum, à Égine, à Athènes, quand ces temples étaient sur leurs quatre faces entourés de colonnes. Les degrés étaient presque toujours en nombre impair. Pourquoi? Sans doute parce que ce nombre, dans l'architecture, a l'avantage de présenter toujours un milieu. Vitruve en donne une autre raison, un peu puérile, mais fondée sur la superstition populaire : « Les degrés, dit-il, doivent être en nombre impair, afin « qu'ayant mis le pied droit sur la première marche, on arrive à mettre « aussi le pied droit sur la dernière. »

Ce qui est remarquable, c'est que les degrés des temples antiques sont proportionnés au diamètre de la colonne, de manière que si le temple devient colossal, les degrés grandissent en proportion et semblent faits, non plus pour des hommes, mais pour des géants, ou plutôt pour les habitants imaginaires du temple, pour les dieux. De petits degrés formant piédestal à un grand édifice seraient disgracieux : les Grecs, préférant le beau à l'utile, ont sacrifié la commodité de l'homme à la dignité de l'art. Au temple de Pœstum, les marches sont déjà si hautes qu'on ne les monte qu'avec peine; au Parthénon, la plus grande marche, qui est la troisième, porte 52 centimètres de hauteur et 60 centimètres de giron, ce qui est une proportion démesurée, surtout pour une jeune

fille. Au temple de Jupiter Olympien, à Agrigente, les colonnes étant énormes, — elles ont plus de trois mètres de diamètre, — les marches, qui avaient environ le quart de ce diamètre, étaient colossales, et le temple eût été inabordable, si l'on n'avait pris soin de ménager en quelques endroits un escalier praticable, en divisant chaque degré en trois marches. De même au Parthénon, des escabeaux de bronze étaient adaptés aux degrés de l'avant-temple, les jours où les canéphores devaient y monter en procession, et de plus, sur les deux façades, devant l'entre-colonnement du milieu, les marches étaient diminuées par une entaille qui en doublait le nombre.

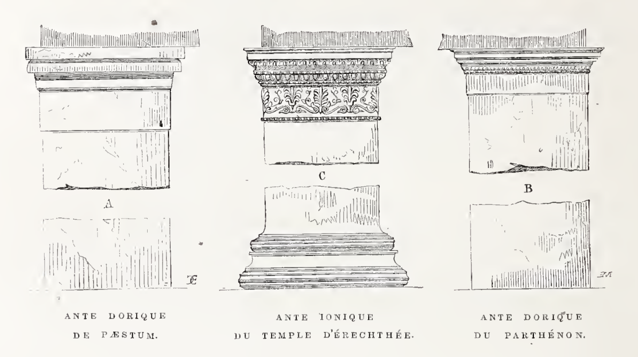
Le soubassement des temples antiques offrait quelquefois des gradins au peuple lorsqu'il n'était pas admis dans la nef. Pausanias nous montre les députés de la Phocide assemblés près de Delphes, prenant séance sur les marches d'un palais, et Cicéron parle d'un temple situé près de la porte Capène, à Rome, et dont les degrés servaient de siéges à la multitude. Alors même que leurs monuments étaient bâtis au haut d'une montagne, les Grecs les élevaient sur un emmarchement de hautes assises, pour insister sur leur solidité apparente en leur donnant une assiette élargie, et pour ajouter à la majesté du temple en l'isolant de la terre.

Les murs. — Dans la onzième proposition de ce premier livre, nous avons décrit les différentes manières d'ajuster les pierres d'un mur. Le lecteur a pu voir quelle diversité d'impressions engendre la variété des appareils, quel effet produit dans l'*isodomum* la parfaite égalité des assises, et dans le *pseudisodomum* l'alternance des assises hautes avec les assises basses. Il connaît aussi l'aspect que prend un mur selon que les pierres, de dimensions égales, sont présentées par leur face étroite ou par leur face longue; il sait à quels sentiments répondent l'appareil polygonal, renouvelé des constructions cyclopéennes, et l'appareil réticulaire, et le système des bossages [1]. Il nous suffira donc de rappeler ici que dans les temples antiques de la Grèce les murs étaient construits le plus souvent en isodomum, et que ces murs de marbre à la surface polie, au dessin symétrique, ont une expression grave et quelquefois imposante de tranquillité et de silence. Il est en Grèce des temples dont les murs sont construits par exception en appareil polygonal ; nous en avons vu un exemple dans les ruines du temple de Thémis, à Rhamnus, non loin de Marathon. De grands blocs de marbre, joints sans mortier

1. Voir la proposition XI de ce premier livre.

avec une précision admirable, mais formant des lignes inégales et bizarres, présentent cette irrégularité à demi sauvage qui caractérise les murs pélasgiques imités par les Hellènes.

Les antes. — Pour fortifier en réalité et en apparence l'extrémité des murs, on les terminait par des piliers carrés peu saillants, que les Latins



ANTE DORIQUE DE PÆSTUM. — ANTE IONIQUE DU TEMPLE D'ÉRECHTHÉE. — ANTE DORIQUE DU PARTHÉNON.

appelaient *antæ* (du grec *ἀντάω*, *avancer*). Lorsqu'ils épaississent les angles d'une porte, ces piliers s'appellent plutôt *pieds-droids ;* lorsqu'ils font saillie sur la face d'un mur ou qu'ils accompagnent et décorent les angles des murs latéraux d'un édifice, on les nomme aussi *pilastres ;* ils ont la forme d'une colonne plate adossée au mur et présentant une ou deux faces. On leur donne plus particulièremont le nom d'*antes* lorsqu'ils finissent les murs d'un temple prolongés jusque sur la façade, dont ils supportent les angles. Ils ont alors trois faces et figurent des supports carrés formant têtes de mur sur la ligne des colonnes [1]. Les antes qui sont aux angles de la façade et celles qui font saillie à la rencontre de deux murs ont ordinairement une largeur égale au diamètre moyen des colonnes correspondantes; leur diminution est presque insensible, et quelquefois elle est nulle, comme au temple de Pæstum. Mais ni les chapiteaux ni les bases des antes antiques ne sont semblables aux chapiteaux et aux bases des colonnes.

Dans l'ordre dorique, qui n'a point de base, les antes (A B) n'en ont pas non plus. Quant aux chapiteaux, ils diffèrent essentiellement de ceux des colonnes; à Pæstum, l'échine de l'ante, au lieu d'être évasée de bas

1. Voir ci-après, page 219, le temple à antes, dit *in antis*.

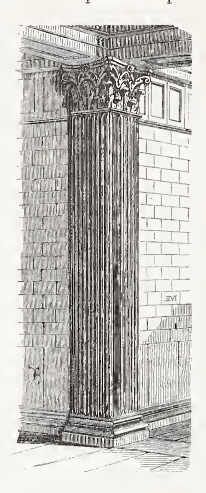
en haut, est évasée de haut en bas, c'est-à-dire qu'elle représente une cuvette renversée et donne en profil un contour en bec de chouette. Au Parthénon, les chapiteaux des antes sont plus ornés que ceux des colonnes. On les voit taillés en oves et en fer de lance, avec un rang de perles au-dessous. Il semble, en effet, que l'ornementation doit devenir plus riche et plus délicate à mesure que l'on approche du sanctuaire qui renferme l'image du dieu ou de la déesse.

Dans l'ordre ionique, les antes (C) ont une base comme les colonnes; mais pour bien marquer que l'ante appartient au corps de l'édifice et qu'elle n'est plus assujettie à l'ordre du péristyle, les Grecs ont affecté de faire les bases de l'ante tantôt plus hautes, tantôt plus courtes que celles des colonnes, et ils y ont sculpté tout exprès d'autres moulures. Pour les chapiteaux, il les ont ornés avec une rare intelligence, prenant soin d'y rappeler à la fois et les moulures de la colonne et les moulures de l'entablement. Ainsi dans l'Érechthéion, les chapiteaux d'antes offrent un gorgerin qui reproduit les palmettes et le lis marin du chapiteau ionique avec les perles et le rang d'oves; mais ils sont plus développés en hauteur et ils se terminent par des rais de cœur pareils à ceux de l'architrave et à ceux de la corniche.

Dans l'ordre corinthien, il n'existe pas d'antes ni de pilastres grecs, sauf les antes du propylée intérieur d'Éleusis, qui fut élevé par les neveux du consul Appius Claudius Pulcher, contemporain de Cicéron [1]. Mais ces morceaux travaillés à une époque de décadence, quatre siècles environ après Ictinus, ne peuvent être considérés comme des exemplaires purement grecs. Tous les monuments que nous pouvons consulter sont d'architecture romaine. Il ne faut donc pas s'étonner qu'on y trouve les défauts inhérents au génie d'un peuple qui fut toujours si inférieur aux Grecs en fait d'art. Soldats plutôt qu'artistes, préoccupés de la force et de l'utile plutôt que du beau, les Romains étaient incapables de raisonner tous les membres de leur architecture avec la délicatesse et le goût que les Grecs y apportaient. Rien de plus grossier que le pilastre corinthien tel que l'ont employé les architectes de l'ancienne Rome, surtout dans les encoignures. Oubliant l'exemple de leurs maîtres, ils ont donné aux

1. L'inscription dédicatoire que M. François Lenormant venait de découvrir lorsque nous arrivâmes à Éleusis, confirme d'une manière éclatante le passage de Cicéron qui attribuait la construction d'un propylée d'Éleusis à Appius. Il est donc certain que ce propylée n'est pas de la belle époque grecque. Au surplus, les chapiteaux que M. Lenormant nous montra, quoique d'une exécution finie, accusent déjà, par l'indiscrète abondance et la recherche de leurs ornements composites, une origine qu'on peut dire gréco-romaine.

antes corinthiennes des chapiteaux semblables à ceux des colonnes, de sorte qu'on voit des feuilles d'acanthe, rangées en ligne droite, sortir d'un cylindre équarri figurant un arbre rectangle, ce qui est assurément le comble de la déraison et du mauvais goût. Appliqué sur deux faces à l'angle d'un édifice et sculpté en feuillages, le pilastre corinthien représente une colonne qui se serait aplatie en pénétrant la muraille, et ce



qui achève de lui donner cette ressemblance disgracieuse et choquante, parce qu'elle est contre nature, c'est la cannelure que les Romains y ont traînée. Canneler un pilastre, c'est rappeler l'image d'un faisceau de tiges qui devient monstrueux lorsqu'il est carré et qu'il se termine par une végétation quelconque, imitée de l'olivier, du laurier ou de l'acanthe. Si les architectes de la Renaissance ont répété sur ce point les fautes de l'architecture romaine, cela tient au respect aveugle que leur inspirait toute antiquité, même celle de la décadence, et si de nos jours on retombe continuellement dans les mêmes erreurs, il le faut attribuer à cet empire de la coutume que n'a pu détruire encore la connaissance, d'ailleurs récente, des beaux modèles.

Que l'on se borne à distribuer des pilastres sur la face d'un mur, de manière à figurer des membres qui le fortifient et en varient l'aspect, rien de plus légitime ; mais ces pilastres ont toujours fort mauvaise

grâce à s'épanouir en feuillages; et si l'architecte juge convenable d'y traîner des cannelures pour répéter l'expression de la verticale, il importe que le pilastre ne rappelle jamais l'idée de colonne, ni par une base dans laquelle on a simplement déformé le tore, ni par un chapiteau rigoureusement dorique, ionique ou corinthien, dont l'échine ronde, les volutes, les feuillages, les caulicoles, prennent un caractère absurde quand on les applique sur une surface plate pour y produire une saillie anguleuse. Nous remarquerons, en ce qui touche les cannelures, que les Grecs n'ont jamais eu l'idée de canneler leurs antes, et lorsqu'ils ont voulu répéter dans le triglyphe la verticale des supports, ils y ont creusé des rainures en biseau qui diffèrent sensiblement des cannelures, et cette nuance renferme une excellente leçon.

Il y a plus : entre les colonnes et les antes, les Athéniens faisaient une telle différence qu'ils avaient soin de marquer les assises de l'ante par des lignes horizontales, qui contrastaient ainsi d'une manière frappante avec les cannelures perpendiculaires de la colonne. Ce contraste si



TEMPLE DE L'ESPÈCE DITE « IN ANTIS. »

évidemment voulu, les Grecs l'accusèrent nettement dans les temples qui ont des antes aux angles de la façade, et qu'on appelle *in antis*. Nous l'avons constaté en explorant les ruines de la Grèce, notamment le propylée du temple de Minerve, au cap Sunium, et le temple de Thémis, à Rhamnus. Quelquefois même ils sont allés plus loin, et ils ont continué sur la face de l'ante les joints des assises qui dessinent l'appareil du mur; de la sorte ils ont insisté avec un redoublement d'énergie sur la dissemblance entre les antes et les colonnes. Le temple de Némésis, à Rhamnus, en offre un exemple. Et du reste, si l'on remonte à l'origine des choses, et qu'on se reporte aux époques où les peuples de l'Inde et

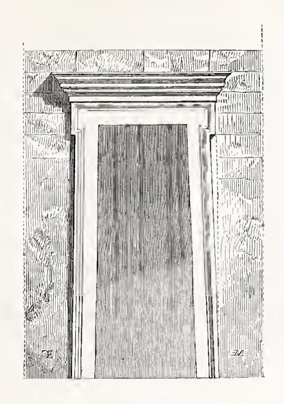
de l'Égypte creusaient leurs sanctuaires dans des souterrains ou les évidaient dans le roc, on remarquera deux genres de piliers, dont la fonction est bien différente : les piliers isolés, qui ont été réservés pour soutenir le poids de la montagne, et les piliers latéraux, qui adhèrent au rocher et qui le maintiennent. Les premiers résistent à l'écrasement dans le sens vertical ; les seconds résistent à l'éboulement dans le sens horizontal, et sont justement l'image des *antes*. Encore une fois, puisque nous sommes, en fait d'architecture classique, les héritiers des Grecs, nous devons en revenir aux enseignements de nos maîtres, en reconnaissant combien il s'y trouve de saine logique, de délicatesse et d'atticisme.

Les portes. — Il y a cela d'admirable dans l'architecture, que les lois du goût n'y sont pas contrariées par les convenances de la construction. L'utile y est toujours la contre-épreuve du beau. Ainsi, lorsqu'une porte s'ouvre sur un fond obscur, si on élève ses jambages ou pieds-droits verticalement, l'ouverture paraît plus large en haut qu'en bas. Pour corriger cette erreur de l'optique, les Grecs inclinaient légèrement les jambages l'un vers l'autre, de façon que la baie était plus étroite à la partie supérieure qu'au niveau du sol. La forme de leurs portes était donc pyramidale, ou du moins tendante à la pyramide, ce qui leur donnait à la fois plus de solidité et plus d'élégance : plus de solidité, parce que le rétrécissement de l'ouverture au sommet réduisait la portée du *linteau*, — c'est-à-dire de la poutre en bois ou en marbre qui est posée horizontalement sur les pieds-droits, — plus d'élégance, parce que la porte en devenait élancée et que cet élancement détruisait une erreur désagréable au regard. Déjà quelques portes égyptiennes présentaient une disposition semblable. Participant de l'inclinaison générale donnée aux colonnes et aux murs, les vides pyramidaient comme les pleins.

Mais le linteau n'était pas seulement posé sur les pieds-droits ; il y était fixé sans aucun doute par des goujons de bronze ou par une double mortaise, dans laquelle s'engageaint deux tenons dont les pieds-droits étaient pourvus. Dès lors le linteau devait déborder un peu le pied-droit, pour que la paroi extérieure de la mortaise ne fût pas trop faible ; mais de combien devait-il déborder ? Le goût l'indiquait : de toute la largeur nécessaire pour que le linteau redevînt aussi large que le bas de la porte. Le spectateur pouvait alors, d'un coup d'œil, mesurer la diminution de l'ouverture, qui se trouvait exactement rachetée par le débordement du linteau. Le petit ressaut que forme ce débordement se nomme une *crossette*. Encore une fois, la grâce et l'utilité sont ici parfaitement d'accord.

Le principe du rétrécissement des portes, qui fut respecté à Rome

jusqu'aux derniers temps de la république, puisqu'on le trouve au charmant petit temple de Vesta, à Tivoli, ce principe fut abandonné dès le siècle d'Auguste par les architectes romains. Vitruve cependant a connu cet usage des Grecs, et il le recommande en ces termes : « Le haut de « l'ouverture devra être plus étroit de la troisième partie du jambage, si « la hauteur de l'ouverture a 16 pieds ; du quart, si elle est de 16 à « 25 pieds ; du huitième, si elle est de 25 à 30. Plus elles seront élevées, « plus elles devront se rapprocher de la verticale, *ad perpendiculum* « *collocari*. »

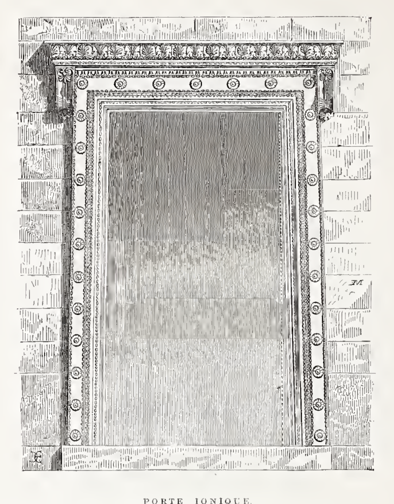


PORTE DORIQUE.

(Oratoire de Phalaris, à Agrigente.)

Maintenant quelle doit être, dans la porte d'un monument en platebande, le rapport de la hauteur à la largeur? Ce rapport est soumis sans doute au jugement de l'architecte, pourvu toutefois qu'il donne à la hauteur au moins le double de la largeur. On conçoit du reste que les proportions de la porte ont dû varier dans les différents ordres et participer du sentiment que respirait tout l'édifice. Le peu qui nous a été conservé de portes grecques est admirable. On peut juger du goût grec en ce genre par la porte dorique d'un monument d'Agrigente, l'Oratoire de Phalaris, et par la grande porte ionique de l'Érechthéion, qui s'ouvre sur le portique du nord. Il était naturel que dans une architecture qui parlait toujours si fortement à l'esprit, l'entrée du temple portât le caractère donné à l'ensemble de l'édifice. Si les colonnes du vieux dorique étaient courtes et massives, elles n'en étaient pas moins serrées de façon que

l'âpreté de l'entre-colonnement avait pour conséquence l'étroitesse de la porte; car c'est une règle générale que l'ouverture du temple répond à un entre-colonnement mesuré d'axe en axe, c'est-à-dire augmenté de deux demi-diamètres. Ainsi, même dans un temple aux proportions



PORTE IONIQUE.

(Temple d'Érechthée.)

massives, la porte se trouvait toujours haute, parce qu'elle était toujours relativement étroite. C'est justement ce qui peut se vérifier dans l'Oratoire de Phalaris. Un sentiment de sévérité s'attache aux portes d'un temple lorsqu'elles sont hautes et peu larges, et que leur rétrécissement est prononcé. Un adage antique a exprimé cette idée : *Per angusta ad augusta*, par un chemin étroit on arrive aux choses augustes.

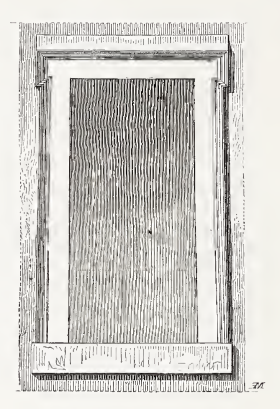
La porte ionique, chez les Grecs, avait un tout autre caractère, à en juger par la seule qui existe au monde, celle du temple d'Érechthée, L'entre-colonnement de cet ordre étant plus ouvert, l'entrée correspondante est aussi plus large et annonce déjà la demeure d'une divinité plus accessible et moins sévère. Le rétrécissement en est plus modéré, et l'ornementation y ajoute encore une grâce avenante. Les jambages et le linteau, qui, réunis, forment ce qu'on appelle le *chambranle*, c'est-à-dire

l'encadrement de la porte, sont décorés de rosaces dont les boutons en bronze doré étaient scellés dans des cylindres en bois de cèdre. Sur la corniche, qui est soutenue par deux élégantes consoles, sont répétées les palmettes qui ornent le chapiteau des antes. L'ensemble, même depuis quelques restaurations byzantines, est resté délicat sans petitesse, riche sans confusion, harmonieux et doux sans fadeur. Avant que ce temple ne fût une ruine vénérable, personne, j'imagine, n'approchait de cette belle porte sans éprouver le désir de pénétrer, au moins en pensée, dans le sanctuaire d'une divinité dont le seuil invitait et charmait à ce point les regards... Ah ! combien sont différentes les impressions que produit l'architecture romaine, celle qui prévalut sous les empereurs, lorsque l'on commença d'oublier la tradition grecque! Déjà au Panthéon d'Agrippa, la porte est dessinée par des montants perpendiculaires qui n'offrent plus qu'une roideur mathématique et une banale exactitude. L'illusion fait paraître l'ouverture plus large dans le haut, où la largeur est inutile, que dans le bas, où elle est voulue!... On le sent bien, une froide science a été substituée au sentiment du beau. L'architecte raffiné d'une nation d'artistes a été remplacé par le géomètre d'une race de soldats[1].

Les fenêtres. — Les raisons qui ont amené les Grecs à donner une inclinaison en dedans aux jambages de leurs portes les ont conduits à rétrécir le haut de leurs fenêtres. A vrai dire, nous n'en pouvons juger que par un ou deux exemples, car il n'existe plus de fenêtres grecques antiques, si ce n'est à Agrigente et à l'Érechthéion; encore celles-ci ont-elles été renversées, il y a quelques années, par un tremblement de terre, de sorte que nous ne les connaissons plus que par un dessin de Stuart, dans les *Antiquités d'Athènes*. Vu la dimension de ces fenêtres, dont l'ouverture n'avait pas deux mètres de hauteur, si on les a rétrécies par le haut d'un douzième, c'est plutôt pour rappeler la forme pyramidale de la porte que pour soulager la portée, peu considérable, du linteau. Mais de toute manière la diminution de l'ouverture est une élégance, parce qu'en interrompant la froide régularité du rectangle elle amène le regard à retrouver précisément, dans la saillie des crossettes, la différence de largeur entre le bas et le haut de la fenêtre. Car si l'on

1. Croirait-on que Vitruve donne à la porte ionique des proportions qui conviendraient à la porte dorique, et réciproquement! Selon lui, le rapport de la largeur à la hauteur, dans l'ionique, est de 2 à 5 (ou de 10 à 25), et, dans le dorique, de 5 et demi à 12 (ou de 11 à 24). Or, comme 10 est plus loin de 25 que 11 de 24, il en résulte que la porte ionique de Vitruve est plus étroite que la dorique, contrairement à ce qui est et à ce qui doit être.

abaisse une perpendiculaire de l'extrémité des crossettes, elle tombera juste à la naissance du jambage. Vitruve a été instruit de ces délicatesses, et il les enseigne au sujet de la porte dorique à laquelle ressemblent beaucoup les fenêtres de l'Érechthéion. A cette diminution s'ajoute encore celle du chambranle : « La largeur des jambages, dit Vitruve, sera « égale au douzième de la hauteur de l'ouverture, et ces jambages seront « rétrécis par le haut de la quatorzième partie de la largeur. »



FENÊTRE DE L'ÉRECHTHÉION.

Mais ces mesures, générales et moyennes, ne se vérifient point et ne sauraient se vérifier, au surplus, sur un exemple particulier. La raison dit assez que la proportion et le caractère des fenêtres doivent être soumis à bien des convenances locales et varier selon la nature du climat, selon l'abondance ou la rareté de la lumière. Les mœurs y introduisent aussi bien des nuances. A Pompeï, très-peu de maisons avaient des jours donnant sur la rue. La vie privée s'y défendait contre une curiosité oisive, et les quelques fenêtres qu'on a trouvées dans cette ville morte étaient percées très-haut, de manière à procurer une lumière plongeante ; lumière qui est d'ailleurs favorable à la beauté, puisque les jeunes filles de Rome qui ont été promises en mariage, dit Winckelmann, ne se font voir pour la première fois en public à leurs époux que dans la Rotonde, où le jour tombe d'une ouverture circulaire pratiquée au sommet de la voûte.

Les fenêtres du temple d'Érechthée étaient percées à six mètres du

sol, et comme elles étaient fermées sans doute par des pierres spéculaires, c'est-à-dire par ces lames minces d'albâtre ou de gypse transparent qui étaient les vitres des temps antiques, le soleil devait éclairer ce petit temple d'une lueur tranquille, mystérieuse et mordorée, lueur qui s'harmonise avec le sentiment religieux, et qui fut chère aux prêtres de tous les siècles et de tous les pays. Un célèbre architecte, Léon-Baptiste Alberti, en a fait la remarque (*de Re ædificatoria*), et il faut la rapporter ici selon la version naïve de son traducteur : « Il appartient que dans les « temples les fenestrages soient moyens et hault percez, si qu'on n'en « puisse voir sinon le ciel, afin que les prestres et ceulx qui seront là « pour y faire prières ne puissent par aucun objet avoir leurs pensées « distraites des contemplations divines. Certes l'horreur qui vient de « l'ombre augmente de son naturel la dévotion des courages, à raison « que l'austérité est en grande partie conjointe avec la majesté. »

Jusqu'au temps de Vitruve, les Romains conservèrent, dans les fenêtres de leurs monuments, par exemple au petit temple rond de Tivoli, la tradition attique du rétrécissement et des crossettes; mais cette tradition se perdit par la suite; elle ne fut reprise qu'au temps de la Renaissance. Quelques architectes éminents y revinrent alors, notamment San Gallo et Michel-Ange, dans la construction des fenêtres intérieures du palais Farnèse. Balthazar Peruzzi, en élevant le beau palais Massimi, à Rome, accusa aussi une légère diminution dans la porte du vestibule. La distinction d'une telle forme ne pouvait échapper à ces grands artistes; elle fut également sentie par l'ingénieux Palladio; mais il ne manqua pas d'observer qu'elle était sans doute motivée par le besoin de diminuer le vide au-dessous du membre supporté, *forse per maggior fortezza*. Aujourd'hui quelques architectes, en dessinant des crossettes aux chambranles de leurs fenêtres, paraissent avoir oublié que cette forme, appliquée aux jambages d'une ouverture parfaitement rectangulaire, n'a plus aucune raison d'être, puisqu'elle devient l'image d'un rétrécissement qui n'existe plus, et qu'elle semble regagner dans le haut une différence de largeur qu'on n'a point perdue.

Cependant les fenêtres de l'Érechthéion sont une rareté, une exception même; car les murs qui ferment l'intérieur du temple antique, la *cella*, ne présentent aucune ouverture autre que les deux portes. Le temple de Thésée, le Parthénon, le temple de la Concorde à Agrigente, la Maison-Carrée de Nîmes, n'offrent pas la moindre trace de fenêtres éclairant l'intérieur de la nef. Comment donc le temple était-il éclairé? C'est là le plus difficile problème de l'archéologie classique ; c'est la plus obscure énigme que nous ait léguée l'antiquité grecque. Cependant, si la

clarté du jour pénétrait dans le sanctuaire, ce ne pouvait être que par la couverture, car la baie d'une porte ne fournit qu'une lumière horizontale qui s'arrête aux premières couches de l'air dans un édifice clos. Ceci nous amène à examiner maintenant une partie qui est caractéristique dans la construction grecque : le *comble.*

Le comble. — Longtemps les antiquaires, même les plus illustres, avaient pensé que les temples grecs étaient obscurs et que la religion les avait ainsi voulus pour inspirer aux croyants une terreur vague et solennelle. « Les temples quadrangulaires, dit Winckelmann, n'avaient point « en général de fenêtres et ne recevaient le jour que par la porte. On « leur donnait un air plus auguste en les éclairant avec des lampes. » Spon et Wheler, qui visitèrent la Grèce en 1676, racontent qu'en entrant dans le Parthénon, converti en mosquée, ils ne furent pas surpris de son obscurité. « Est-il possible, dit Spon (*Voyage d'Italie et de Grèce*), que « les païens fissent leurs temples sans jour? Oui, sans doute... Ils s'ima- « ginaient apparemment que l'obscurité avait quelque chose de plus « majestueux et qui imprimait plus de respect. C'est de là que sera venu « l'usage des lampes dans les lieux sacrés. »

Après avoir prévalu durant plus d'un siècle, cette opinion fut vivement combattue, et elle devait l'être. Comment supposer en effet privé de lumière un temple qui renfermait des peintures murales de Polygnote ou de Protogène, et des chefs-d'œuvre tels que la Minerve ou le Jupiter Olympien de Phidias? Était-ce uniquement à la lueur des flambeaux qu'on pouvait jouir de ces merveilles et apprécier, dans toute leur délicatesse, les ciselures des statues en or et en ivoire, si bien faites pour resplendir au soleil? Quand le sanctuaire était consacré au dieu du jour, n'eût-il pas été monstrueux de le plonger dans les ténèbres? Et s'il était dédié au dieu foudroyant, au Jupiter Fulgur, imagine-t-on que le temple fût entièrement fermé à la vue du ciel, d'où la foudre allait descendre? Lorsque, au IIIe siècle avant notre ère, les Gaulois marchaient sur la ville de Delphes, les Grecs crurent voir Apollon sauter dans son temple par l'ouverture du comble. Lucien raconte l'histoire d'un imposteur qui contrefaisait les mystères d'Éleusis et donnait au peuple le spectacle des amours de Diane et d'Endymion ; une courtisane, nommée Rutilia, jouait le rôle de Diane et descendait du ciel par une ouverture ménagée dans le plafond. Enfin Pausanias rapporte que Phidias, ayant achevé la figure colossale de Jupiter à Olympie, conjura le dieu de manifester par quelque signe si son image lui était agréable, et qu'aussitôt la foudre tomba sur le pavé du temple, devant la statue.

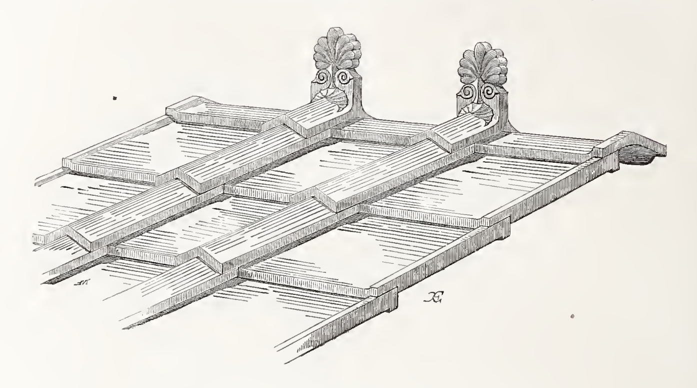
Tout cela prouve qu'il existait au moins une ouverture au plafond du temple antique. Cette ouverture, les Grecs la désignaient dans leur langue par un mot qui est passé dans la nôtre, l'*hypèthre* (ὕπαιθρον, de ὑπό, *sous;* αἰθήρ, *l'éther, le ciel*). Vitruve, du reste, dit formellement que les grands temples avaient, dans l'intérieur de la *cella,* deux rangs de colonnes superposées formant trois nefs, et que l'espace compris entre les deux colonnades intérieures, c'est-à-dire la nef centrale, était à ciel ouvert et sans toiture, *medium sub divo est, sine tecto.* Dans la pratique, au surplus, il eût été impossible à un peuple qui n'employait pas la voûte, de couvrir, d'un bout à l'autre, des constructions aussi colossales que les trois temples de Jupiter Olympien, à Agrigente, à Sélinonte, à Athènes. Où trouver des matériaux d'une portée aussi énorme, et, en l'absence de ces matériaux, comment soutenir la couverture sans encombrer l'édifice par une forêt de colonnes? Le système de l'hypèthre est donc, pour certains monuments, plus qu'une hypothèse : c'est une certitude. Pausanias et, avant lui, Strabon nous apprennent que le temple d'Apollon Didyméen, à Milet, resta découvert à cause de ses vastes dimensions.

Cependant si les beautés de la statuaire et de la peinture, si les figures d'un Parrhasius ou d'un Praxitèle appelaient dans le sanctuaire la clarté du jour, il nous répugne de penser que des objets aussi vénérables pour le croyant, aussi admirables pour l'artiste, demeuraient exposés aux injures des éléments, au vent corrosif de la mer. Il est vrai qu'on peut supposer l'hypèthre garni d'un *velarium* semblable à celui qu'on étendait les jours de pluie sur l'amphithéâtre du Colisée, à Rome, et qui, retenu à des cordes et se creusant par le seul effet de sa pesanteur, faisait couler la pluie à travers une ouverture pratiquée au milieu de la toile, de façon que l'eau pouvait être ainsi rassemblée et conduite où l'on voulait. Quoi qu'il en soit, il est également certain qu'il y avait, dans les temps antiques, et de grands temples hypèthres, et de petites chapelles entièrement closes, ne recevant la lumière que par la façade antérieure, comme le temple de la Victoire Aptère, qui, sur le devant, était fermé de grilles.

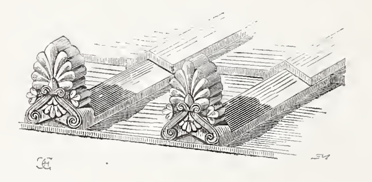
Mais lorsque le soleil entrait dans le comble, y avait-il, au-dessus de l'hypèthre, une lanterne protégeant le vide, comme quelques-uns l'ont supposé? Une pareille hypothèse est inadmissible. Non-seulement elle est contredite par les monnaies, les bas-reliefs et les vases peints, lorsque les monuments grecs y sont représentés de profil, mais elle est incompatible avec le génie d'un peuple qui se plaisait à continuer les horizontales de son architecture, connaissant l'expression majestueuse et

calme de ces grandes lignes quand elles ne sont pas interrompues, et que leur continuité même les agrandit aux regards et les prolonge.

La partie apparente de la toiture antique se composait de tuiles en terre cuite, dont les unes étaient plates et munies d'un rebord, les autres



creuses et demi-cylindriques ou angulaires; les secondes s'emboîtaient dans les premières au moyen du rebord, et elles en recouvraient les joints. Les tuiles plates, *tegulæ,* avaient la forme d'un trapèze et se ran-



geaient de façon que la partie étroite de chaque tuile entrait dans la partie large de la tuile inférieure. Les tuiles creuses, *imbrices,* étant également rétrécies à une extrémité, s'agençaient de la même manière l'une sous l'autre. On les nomme aussi *tuiles faîtières*, parce que leur forme convexe se prête à couvrir le faîte du comble.

Mais une couverture en argile ne répondait pas à la magnificence d'un temple en marbre. On imagina, au VI[e] siècle avant Jésus-Christ, de

tailler aussi les tuiles en marbre pentélique, et ce fut, selon Pausanias, un certain Bizès de Naxos qui donna le modèle de cette coupe ingénieuse, dont l'invention fut récompensée par une statue. Vint ensuite un autre artiste, Dibutade de Sicyone, qui eut l'idée de masquer le vide produit par les dernières tuiles au bord inférieur du toit, en y appliquant un ornement saillant que Pline appelle *protype*, et auquel on donne généralement le nom d'*antéfixe*. D'ordinaire, les antéfixes sont des tuiles verticales taillées en forme de palmettes, comme celles du Parthénon. Quelquefois on y sculptait un masque ou une figure entière. Ainsi, sous la main d'un peuple artiste, tous les besoins de la construction se sont transformés en motifs d'élégance. L'utilité pratique, même en s'accusant avec franchise, a revêtu les nobles insignes de l'art.

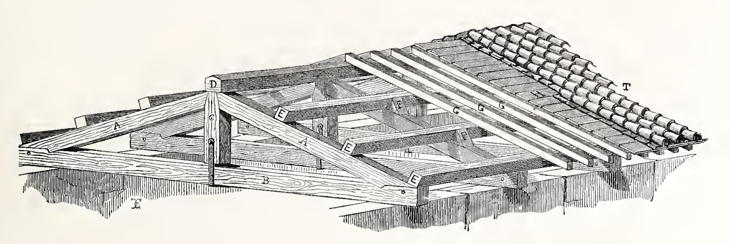
Le fronton. — Lorsque les monuments sont rectangulaires, leur comble, nous l'avons dit, peut avoir quatre pentes et se dessiner en pavillon. Il n'en est pas ainsi dans les temples grecs ; leur toiture présente sur les deux petits côtés une surface triangulaire, qui est le *fronton*, c'est-à-dire le front de l'édifice. Les Grecs l'appelaient ἀετός, *aigle*, sans doute par allusion au triangle que forme naturellement un aigle dont les ailes sont étendues. Toujours conseillés par un sentiment juste et fin, les Athéniens donnent à leurs combles une inclinaison modérée, de sorte que le fronton, se développant sous un angle très-ouvert, forme à l'édifice un couronnement adouci et plein de grâce. Moins artistes et moins favorisés par le climat, les Romains ont terminé leurs temples par une pyramide aiguë qui offense l'œil. Tandis que les frontons grecs n'ont guère en hauteur que le huitième de leur largeur, ceux de Rome en ont environ les deux neuvièmes. Cette mesure de la hauteur est prise en y comprenant l'épaisseur de la corniche rampante, car le fronton est encadré par trois corniches : l'une horizontale, qui lui sert de base, les deux autres inclinées, qui suivent la pente du toit et vont s'assembler au faîte. Le triangle intérieur enfermé dans ces trois corniches est le *tympan*.

Une chose remarquable, c'est que les corniches rampantes du fronton grec ne sont pas semblables à la corniche horizontale qui couronne l'entablement ; on n'y voit point répéter les mutules. En effet, si les mutules inclinées du dorique représentent l'extrémité saillante des chevrons, leur présence le long des pentes du fronton serait un contre-sens, parce que les chevrons ne peuvent y être vus que de profil. Les Grecs, il est vrai, ont cru devoir continuer les mutules sur les petits côtés du temple, et les figurer ainsi là où elles ne répondent pas à un toit ; mais ils l'ont fait pour éviter une disparate et ne pas troubler la tranquille symétrie du

couronnement général. La même raison de bienséance n'existait pas pour le fronton, qui est une partie de l'édifice tout à fait distincte, et qui peut en différer par ses moulures comme il en diffère par sa forme. Il est même convenable que cette partie, étant la dernière supportée, ait des moulures plus légères que celles du membre qui la supporte. Les Romains, que malheureusement nos modernes ont toujours imités, n'y regardèrent point de si près. Voulant retrouver sur le fronton une symétrie qui n'y était plus demandée, ils y rappelèrent les mutules dans l'ordre dorique, les modillons dans l'ordre corinthien, et les denticules qu'ils attribuaient à l'ordre ionique. Vitruve, cependant, avait condamné cet usage : « Les anciens, dit-il, n'ont pas approuvé qu'on mît des mu- « tules et des denticules aux frontons. Ils ont préféré d'y faire les cor- « niches tout unies (*puras coronas*), parce que ni le bout des forces ni « le bout des chevrons ne peuvent être supposés apparents sur la façade, « car ces pièces, vues de profil dans le sens des pentes du fronton, ne « montrent leurs extrémités que sur les parties latérales du monument. » La leçon de Vitruve était d'accord cette fois avec l'architecture des Athéniens et avec celle de la République romaine, qui conserva jusqu'à la fin quelque souvenir des belles traditions. A cette époque appartient le temple corinthien d'Assise, en Ombrie, où les corniches inclinées du fronton n'offrent pas de modillons, bien qu'on en ait figuré dans la corniche horizontale.

Étrange contradiction! les architectes de la Renaissance et ceux qui de nos jours ont subi en toute chose l'autorité de Vitruve, ont refusé de s'y soumettre en ce qui touche les corniches du fronton, et ils ont donné le même encadrement aux trois côtés du triangle, ainsi que l'avaient pratiqué les Romains depuis le siècle d'Auguste, à Rome, à Naples, à Pola en Istrie, à Nîmes dans la Maison-Carrée. En France, tous les frontons de nos monuments présentent des mutules lorsqu'ils sont d'ordre dorique, des denticules ou des modillons lorsqu'ils sont d'ordre ionique ou d'ordre corinthien. La colonnade du Louvre, la Madeleine, le Palais-Bourbon, les pavillons du Garde-Meuble nous en offrent des exemples; mais parmi nos architectes français, quelques-uns (entre autres François Mansart dans une église des Minimes, à la place Royale) ont pris soin de figurer leurs modillons perpendiculaires au tympan, au lieu que les Romains les avaient déformés en les figurant perpendiculaires à l'horizon, ce qui est une faute évidente. En effet, si l'on se reporte à la construction en charpente, on verra que les seules pièces dont l'extrémité soit apparente dans le triangle d'un toit sont les *pannes*, marquées de la lettre E sur la gravure ci-jointe. Or ces pannes sont perpendiculaires

aux forces et aux chevrons, puisqu'elles les coupent à angles droits, et si l'on suppose qu'elles sont représentées dans le fronton par les modillons ou par les mutules, il convient de coucher ces mutules ou ces modillons de manière qu'ils soient vus dans la position où l'on verrait les pannes, c'est-à-dire perpendiculaires au tympan. Cette convenance déli-



A A, arbalétriers ou forces; B, entrait; C, poinçon; D, faîtage; E E E, pannes; F F, chantignolles; G G G, chevrons; H, lattes; T, tuiles rondes.

cate n'est plus observée nulle part; elle ne l'a pas été à la Madeleine; il est vrai que ce temple a été construit à une époque où régnait un faux hellénisme et où nos artistes prenaient pour des modèles classiques tous les monuments de l'architecture romaine, dont la plupart ne représentaient que la décadence grecque.

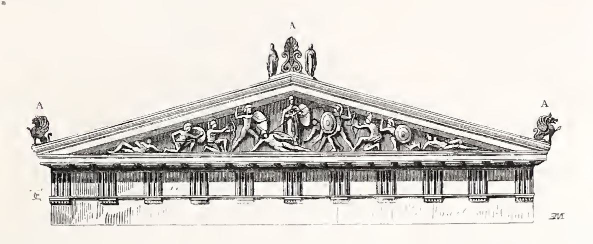
Qu'ils sont loin de la beauté originelle, les frontons de l'architecture moderne depuis la Renaissance! Méconnaissant ou affectant d'oublier l'origine si simple du fronton, qui est le toit, les uns ont inscrit un fronton courbe dans le tympan d'un fronton triangulaire, pour enfermer ensuite sous cette courbe un nouveau triangle, — cela se voit au grand pavillon du Louvre; — les autres ont dessiné des frontons cintrés qui sont absurdes en grand, puisqu'ils représentent un toit demi-cylindrique, mais qui sont tolérables en petit quand ils couronnent une porte ou une fenêtre, car ils ont alors l'avantage de décharger le linteau, en écartant le fardeau qui pèse sur le vide, pour le reporter sur le plein. Ceux-ci ont posé fronton sur fronton, figurant deux toits l'un sur l'autre, comme l'a fait Debrosse dans son portail de Saint-Gervais, à Paris; ceux-là, malgré les anathèmes de Palladio et de Scamozzi, ont contourné les corniches de leurs frontons de manière à produire, par les enroulements de la pierre, l'imitation ingénieuse d'un cornet de papier. Le grand Michel-Ange lui-même, jaloux d'être original en toute chose, attacha l'autorité de son nom à ces frontons brisés, dont les corniches entr'ouvertes font place à une boule ou bien à une figure sculptée qui

semble avoir percé le toit pour montrer sa tête. Quelques-uns enfin, comme les architectes de la grande galerie du Louvre (celle qui regarde la Seine), placèrent une suite de frontons sur le long côté de l'édifice. Au lieu de correspondre aux pentes d'un comble, ces frontons, par la plus étrange anomalie, se détachent sur une longue toiture dont le faîte les surmonte, et présentent ainsi un faux toit, vu de face, adossé à un vrai toit, vu de profil! En dehors même de cette infraction aux lois de l'architecture, combien n'eût-il pas été préférable qu'une longue horizontale dominât cette façade surchargée d'ornements délicats et pleins de grâce, et que le repos d'une grande ligne vînt racheter ce qu'il y avait d'excessif dans le mouvement de ces reliefs innombrables, de ces détails exquis, mais surabondants!

Le *tympan* du fronton grec est un triangle isoscèle, dont la base est très-large relativement à la hauteur, parce qu'il dessine au sommet un angle très-ouvert. C'était là un champ tout préparé pour la sculpture : il était naturel que l'art vînt s'en emparer et que sur le frontispice du temple il annonçât les dieux du sanctuaire. Dans les rudes monuments du dorique primitif, comme à Pæstum, le tympan restait lisse aussi bien que la métope, et cette absence d'ornement redoublait l'austérité, l'âpreté d'un édifice aux proportions courtes et aux entre-colonnements serrés; mais bientôt le vieux dorique se modifia et consentit à s'enrichir. Déjà sur la fin du VIe siècle, selon toute apparence, le fronton d'Égine se couvrait de sculptures en ronde-bosse, sculptures encore roides dans leurs mouvements, mais d'autant plus solennelles, d'autant plus architectoniques. On y figura d'un côté le combat d'Hercule contre Laomédon, de l'autre Ajax défendant le corps de Patrocle; mais afin d'obéir au triangle tracé par l'architecte, les figures se ployaient suivant l'inclinaison de la corniche, et tandis que les héros placés au centre du tympan, combattaient debout sous les yeux de Minerve, les autres, fléchissant sous le poids de leurs blessures, se baissaient pour mourir et allaient s'étendre dans l'étroit espace des angles inférieurs. Plus tard, sous la main des Athéniens, dont le génie était d'essence ionienne, l'ordre dorique s'adoucit et s'humanise. Sa rudesse devient de la majesté, sa simplicité sévère incline à une mâle élégance. Alors les tympans du Parthénon se creusent profondément pour recevoir des sculptures ou plutôt des statues grandioses mais souples, qui rappellent, non plus la rigidité géométrique de l'architecture, mais la chaleur même de la vie dans une beauté divine.

Ce n'est pas tout : aux trois angles du fronton s'élèvent d'autres sculptures, les *acrotères* (AAA). Ce sont des piédestaux sans base, sur lesquels

on posait quelquefois de grands antéfixes, souvent des figures d'hommes ou d'animaux. Placés aux extrémités de l'édifice, les acrotères — on nomme ainsi les figures aussi bien que leur piédestal — ont un double objet : d'abord ils répondent à un but de solidité en ce qu'ils augmentent le poids de la pierre angulaire qui doit résister à toute la poussée de la



EXEMPLE DE FRONTON AVEC UN TYMPAN SCULPTÉ ET DES ACROTÈRES.

(Fronton du temple d'Égine.)

corniche rampante; en second lieu, ils indiquent de loin l'orientation du monument, en accusant mieux sur le ciel ce triangle qui paraissait aux anciens un couronnement si heureux, que Cicéron écrivait (*de Oratore*) : « Si l'on avait à bâtir un temple dans l'Olympe, où il ne saurait y avoir « de pluie, il faudrait encore lui donner un fronton. »

A Phigalie, la façade antérieure était signalée par des acrotères. Au temple de Jupiter, à Olympie, l'acrotère du sommet était une victoire en bronze doré reposant sur un piédestal orné d'un masque de Méduse ; à Égine, le fronton était surmonté d'un fleuron placé entre deux nymphes qui tenaient une fleur d'une main et de l'autre relevaient leur tunique. Aux angles inférieurs, des chimères d'un style archaïque étendaient leurs ailes et avançaient une griffe menaçante. Ici encore, la solidité est devenue un motif imposant de décoration. Le génie grec, par un privilége inouï, a su trouver dans les détails, même les plus vulgaires, un prétexte aux délicatesses du ciseau et aux expressions éloquentes. Toute nécessité a disparu sous une beauté.

XXII.

LE CARACTÈRE ET LA BEAUTÉ DES TROIS ORDRES VARIENT SUIVANT LE PLAN DE L'ÉDIFICE OÙ ON LES EMPLOIE, ET SUIVANT LE NOMBRE, LA DISPOSITION ET L'ESPACEMENT DES COLONNES.

Lorsque l'architecte dessine sur le papier le plan de son édifice, il prévoit quel effet produira en élévation le jeu des pleins et des vides; il calcule tous les coups qu'il frappera sur l'imagination du spectateur par la combinaison des lignes, par la continuité ou l'interruption des surfaces, par les droites et les courbes, par les hauteurs, les largeurs et les profondeurs.

Il est des styles d'architecture dans lesquels un plan simple peut être la base d'une élévation compliquée. Au moyen âge, nous le verrons, tel édifice n'est pas en élévation ce qu'il est en plan. Souvent sur des lignes tranquilles s'élèvent des surfaces pleines de ressauts et accidentées de saillies innombrables, de clochetons à jour, des flèches hérissées de crochets, des galeries à balustrade, des tourelles en surplomb sur le nu du mur, des balcons soutenus par des corbeaux... Et de tout cela résulte un mouvement inattendu d'angles saillants et rentrants, de lumières et d'ombres. Au contraire, dans l'architecture grecque, le plan a une influence décisive sur l'élévation. S'il est simple, l'élévation sera simple, et suivant l'ordre qu'il veut employer, suivant la nuance qu'il y veut mettre, l'artiste sait d'avance quelles impressions, quels sentiments éveillera son monument achevé.

Quoique soumise à certaines lois de l'éternelle raison, l'architecture antique est aussi variée que les autres; elle se prête aux libres intentions de l'artiste et à l'expression de toutes ses pensées. A ne considérer que leur principal monument, le temple, nous trouvons chez les Grecs une grande variété, et cette variété, prévue dans le plan, est produite tantôt par l'espacement des colonnes, tantôt par leur nombre et leur disposition sur les lignes du plan. Et d'abord les anciens, au dire de Vitruve, comptaient cinq espèces de temples distingués entre eux par la seule proportion de l'entre-colonnement, et ils leur donnaient des noms composés qui s'expliquent par leur étymologie. Ils appelaient : *pycnostyle,* celui dont les colonnes étaient serrées, n'ayant entre elles qu'une fois et demie leur diamètre inférieur; *systyle,* celui dans lequel l'entre-colonnement mesurait deux diamètres; *diastyle,* celui dont l'entre-colonnement en avait

trois. Sur des colonnes aussi écartées, la plate-bande des architraves avait une portée considérable et risquait de se rompre.

Le temple était *aréostyle* lorsque les colonnes étaient si éloignées l'une de l'autre (de quatre ou cinq diamètres, par exemple), qu'on n'y pouvait poser des architraves de pierre ou de marbre, et qu'il y fallait employer tout du long des plates-bandes de bois, des poutres, et cela suffit, dit Vitruve, « pour donner aux façades du temple, une forme lourde, basse, « écrasée. Aussi a-t-on coutume d'orner les frontons de l'aréostyle de « statues en terre cuite ou en cuivre doré à la manière toscane, comme « on le voit au temple de Cérès, près du grand Cirque, et à celui d'Her- « cule, bâti par Pompée. »

Enfin l'ordonnance du temple était *eustyle,* c'est-à-dire bien espacée (toujours selon Vitruve), lorsqu'il avait ses entre-colonnements égaux à deux diamètres et un quart, sauf l'entre-colonnement du milieu qui, sur les faces antérieure et postérieure, devait mesurer trois diamètres, parce qu'il correspondait aux portes. « Cette disposition, dit-il, embellit l'as- « pect du monument, en dégage l'entrée et facilite la promenade autour « du temple sous le péristyle, *circa cellam ambulatio habebit auctori-* « *tatem.* »

Rien de ce qu'enseigne Vitruve sur les entre-colonnements ne se vérifie dans les monuments de l'architecture grecque. Il est clair, dit Quatremère, que Vitruve n'a point connu ou n'a point voulu nous faire connaître l'ordonnance du véritable dorique, car l'entre-colonnement dans les temples grecs n'a souvent qu'un diamètre de largeur et n'arrive jamais jusqu'à deux. Les plus célèbres monuments de l'architecture hellénique seraient donc *pycnostyles* et présenteraient cet inconvénient « que les « matrones qui montent les degrés du temple pour aller faire leurs « prières ne peuvent passer en se donnant la main par les entre-colon- « nements et sont obligées de monter à la file. Ensuite des colonnes « aussi serrées masquent l'ouverture de la porte et empêchent de voir « les images des dieux (*signa obscurantur*), et elles laissent trop peu « d'espace à la promenade autour du temple. » L'observation de Vitruve serait juste si les colonnes reposaient sur des plinthes carrées qui rétrécissent le passage par des angles offensants; mais les colonnes doriques du temple grec n'ont ni plinthes ni bases; elles peuvent donc être plus serrées que les colonnes romaines sans obstruer le passage. Massives, robustes, elles ont toujours le diamètre inférieur assez grand pour que l'entre-colonnement laisse passer deux femmes ensemble, même dans les temples où cet entre-colonnement est le plus âpre, comme à Syracuse, à Ségeste, à Pæstum. De la sorte, le beau, qui est le but suprême de

l'art, s'y trouve concilié avec la convenance humaine, et avant tout, le monument conserve, dans la puissance de ses colonnes serrées, l'image de la durée éternelle, qui est le premier attribut des dieux.

Les Grecs, au surplus, n'étaient pas hommes à sacrifier la beauté à une utilité secondaire. Qu'on puisse facilement *se promener* sous le péristyle, cela leur paraissait et nous paraît d'un médiocre avantage, à supposer qu'un temple soit fait pour servir d'abri aux promeneurs. Mais quand la destination de l'édifice le commandait, avec quelle liberté ils savaient déroger aux lois de la symétrie ou en créer de nouvelles! Les Propylées d'Athènes, qui étaient l'admiration de tout l'univers, présentaient au spectateur cinq entre-colonnements inégaux conduisant aux cinq portes inégales de la ville sainte. Celui du milieu qui correspond à la grande porte centrale est presque le double des deux qui le suivent à droite et à gauche, et ceux-ci, égaux entre eux, sont plus larges que les deux derniers. Par les ouvertures inégales de ce portique dont l'ordonnance était une innovation hardie, devaient passer, suivant la distinction des rangs, les magistrats marchant de front dans la pompe des Panathénées, les sacrificateurs et les victimes, et les Arrhéphores tenant le péplum resplendissant de Minerve Poliade, et les Canéphores, et la jeunesse athénienne, et les métœques portant des vases d'huile, et dans d'autres fêtes, l'image de Pallas portée à Phalère et ramenée aux flambeaux par le cortége des éphèbes... Ah! elles sont bien froides dans l'application et bien peu fondées, les règles tracées par l'architecte romain, lorsqu'on les compare à ces monuments grecs où un goût exquis, un art incomparable, transforment la beauté en se pliant à la diversité des choses humaines, et légitiment toutes leurs licences en obéissant toujours aux ordres secrets de la raison!

On a dit souvent, et longtemps on a pensé que l'architecture grecque était fatigante par une beauté uniforme, qu'elle manquait de variété et d'imprévu : c'est là une erreur profonde. Non-seulement les Hellènes avaient des édifices de toute espèce répondant aux besoins d'une civilisation raffinée : des lycées, des gymnases, des théâtres, des stades, des galeries de conversation, comme le Pœcile d'Athènes, la Lesché de Delphes, des marchés, des forums (*agora*), des tribunaux, des monuments choragiques, comme ceux de Lysicrate et de Thrasyllus à Athènes, des horloges comme la tour des Vents, des mausolées, enfin, des propylées et des temples ; mais encore ces temples étaient construits sur des plans très-variés, et ils changeaient de caractère selon le nombre des colonnes affectées à leur frontispice et selon la disposition de ces colonnes.

On appelait *tétrastyle* le temple qui avait quatre colonnes à sa façade,

hexastyle celui qui en avait six. Tels étaient les temples d'Hercule à Agrigente, de Minerve à Égine, de Thésée à Athènes; *octastyle* celui qui en avait huit : de ce genre étaient le fameux temple d'Éphèse et le Parthénon. L'édifice était *décastyle* quand il avait dix colonnes à sa façade, ce qui était rare. On en voit un exemple à Athènes dans les ruines colossales du temple corinthien de Jupiter, bâti par Cossutius, architecte romain, au second siècle avant notre ère.

Mais ce qui constituait surtout la variété des monuments antiques, c'était la distribution des colonnes. L'idée fondamentale du temple grec est d'élever une séparation absolue entre le sacré et le profane. Primitivement, le sanctuaire qui renferme l'image du dieu est ceint de hautes et fortes murailles, sans vide, sans fenêtre. Cette chambre intérieure et close, la *cella*, qui est le temple proprement dit, et qu'on appelle aussi pour cette raison le *naos* (ναός), ne reçoit le jour que par la porte; mais le peuple n'est pas introduit dans l'enceinte sacrée. Le prêtre sacrifie sur le seuil du temple, en présence de la foule et sous les yeux de la divinité dont on entrevoit la statue. Il a donc fallu ménager au sacrificateur une sorte de vestibule ouvert et couvert où il puisse immoler publiquement les victimes. Alors les murs latéraux de la cella ont été avancés et ils se terminent par des antes. Puis, dans l'espace compris entre les deux antes et sur la même ligne ont été placées deux colonnes, et c'est ainsi qu'a été disposé le plus simple des temples grecs, celui que Vitruve appelle *in antis*. Sur ce plan étaient construits le petit temple de Thémis à Rhamnus[1] et le propylée de Minerve Suniade, au cap Sunium.

L'idée vint ensuite de substituer à chacune des antes soutenant les angles de la façade une colonne isolée qui laissait par conséquent un espace vide entre elle et le mur, de manière à former un vestibule porté sur quatre colonnes et accessible sur les deux côtés. Ce nouveau genre d'édifice fut appelé *prostyle*, c'est-à-dire ayant des colonnes à son frontispice, comme le fameux temple de Cérès à Éleusis. Puis on répéta sur la face postérieure du monument le portique qui décorait la face antérieure, de sorte qu'il y eut deux entrées semblables, deux vestibules, ainsi que l'exprime le mot *amphiprostyle*, par lequel on désigna cette variété du temple grec. On en voit un modèle sur l'Acropole d'Athènes, dans le temple de la Victoire Aptère[2].

Jusqu'à présent, les faces latérales ne présentent que des murs. Mais bientôt, suivant les progrès de la population et de la richesse, le temple

1. Voir la gravure de la page 219.

2. L'élévation de ce temple amphiprostyle est gravée dans la proposition IV du présent livre.

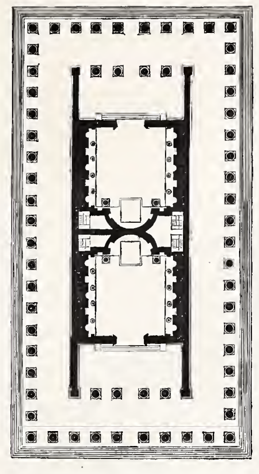
dut se développer, s'agrandir. La seule analogie suggéra la pensée d'ajouter aux deux flancs du bâtiment sacré les rangées de colonnes qui offraient déjà sur les deux fronts un accès si élégant et si facile, un si noble aspect. On donna ainsi comme des ailes au monument, et les Grecs appelant aile *pteron* (πτερόν) chacun de ces portiques latéraux, le temple qui se trouvait ainsi entouré de colonnes sur toutes ses faces fut dit *périptère*[1]. Cependant si l'édifice n'avait pas alors plus de quatre colonnes de front, l'intérieur du naos serait trop petit : il fallut donc porter à six au moins le nombre des colonnes sur la façade du temple périptère. Quelquefois, pour élargir la cella, on supprimait les ailes et on avançait le mur jusqu'au portique latéral dont l'entre-colonnement fut fermé, de sorte qu'au lieu d'avoir sur ses flancs deux files de colonnes isolées, le monument présentait ces colonnes engagées dans les murs latéraux, et n'ayant en saillie que la moitié de leurs tambours. On appela *pseudopériptère* (faux périptère) le temple ainsi disposé, parce qu'en effet ses colonnades feintes ne conservaient que l'image réduite, le souvenir figuré du vrai périptère. A cette classe appartiennent le temple de Jupiter Olympien à Agrigente, la Maison-Carrée de Nîmes.

Le besoin d'agrandir le temple aux dépens de la galerie ne fut pas la seule cause qui engendra cette variété introduite dans l'architecture antique. En un pays où les grandes pierres étaient rares, il eût été impossible de construire un édifice colossal, comme celui d'Agrigente, en employant des colonnes isolées, parce que la largeur des entre-colonnements eût été hors de mesure avec des plates-bandes monolithes. L'architrave fut donc composée de petits blocs qui trouvèrent leur point d'appui et sur la demi-colonne et sur le mur qui bouchait l'entre-colonnement. Voilà comment les Grecs surent produire de grands effets avec de petits moyens, à l'inverse des modernes qui ont si souvent usé de grandes forces pour arriver à de petits résultats.

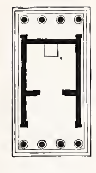
Qu'était-ce donc lorsque l'architecte avait à sa disposition des matériaux superbes et les immenses richesses d'un Crésus ! Quand ils élevèrent le temple d'Éphèse, au VIe siècle avant notre ère, Chersiphron et son fils Métagène imaginèrent de doubler la colonnade sur les flancs de l'édifice.

L'art fut alors enrichi d'une variété nouvelle, et le temple reçut le nom de *diptère* (à deux ailes) ; deux siècles plus tard, au temps d'Alexandre, le plan de Chersiphron fut modifié par Hermogène, qui, chargé de construire le temple de Diane Leucophrine à Magnésie, supprima sur les

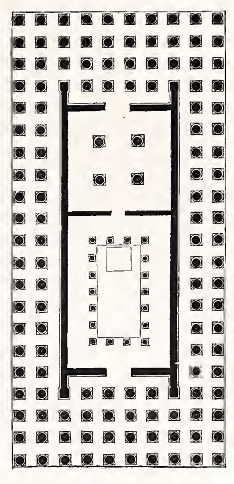
1. Pour citer des exemples modernes, la Madeleine, la Bourse, sont des monuments *périptères*. L'Église Notre-Dame-de-Lorette est un édifice *prostyle*.



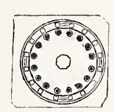
Pseudodiptère.
Temple de Vénus et Rome, à Rome.



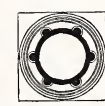
Amphiprostyle.
Temple
de la Victoire
Aptère.



Diptère.
Temple de Jupiter Olympien, à Athènes.



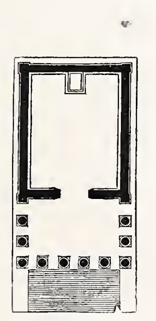
Monoptère.
Temple de Sérapis, à Pouzzoles.



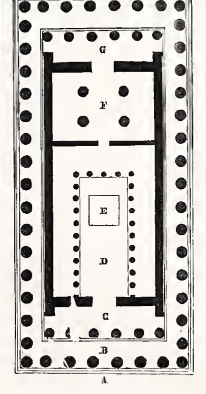
Rond pseudopériptère.
Monument de Lysicrate, à Athènes.



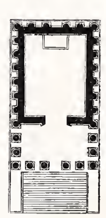
Rond périptère.
Temple de Vesta, à Tivoli.



Prostyle.
Temple d'Antonin
et Faustine, à Rome.



Périptère.
Le Parthénon.



Pseudopériptère.
Maison-Carrée,
à Nîmes.

côtés le rang de colonnes qui s'élevait entre le mur de la cella et la colonnade extérieure, de manière que le portique en fut considérablement agrandi, puisque, étant dégagé de ses supports intérieurs, il eut une largeur égale à deux entre-colonnements, plus l'épaisseur d'une colonne. « Par là, dit Vitruve, Hermogène trouva le moyen de diminuer la dé« pense et, sans rien ôter à la majesté de l'édifice, d'élargir l'espace « couvert autour de la cella, afin que, dans le cas d'une pluie violente et « imprévue, la multitude pût s'abriter à l'aise sous la galerie environ« nante. » Hermogène fut donc l'inventeur d'un nouveau genre qui s'appela le *pseudodiptère*, c'est-à-dire le faux diptère. Toutefois un tel agrandissement du péristyle n'est admissible qu'avec une couverture en charpente, car si l'on supprime la file de colonnes la plus rapprochée du temple, la distance à franchir entre le mur et la colonnade extérieure devient démesurée et ne peut plus être couverte par une seule pierre. Si le diptère d'Éphèse avait une toiture en bois, comme le disent Pline et Vitruve, à plus forte raison devait-il en être ainsi du pseudodiptère de Magnésie [1].

Mais tous les monuments élevés aux dieux n'étaient pas sur un plan rectiligne et quadrangulaire. Certaines allégories religieuses avaient engendré la forme ronde. Le disque du soleil était symbolisé en Thrace par le plan circulaire de son temple; Vesta, la grande déesse du foyer domestique, était toujours adorée dans un temple rond, emblème du feu rayonnant, image du point central, sacré et immobile, autour duquel se meut la vie. En Grèce, il y avait plusieurs édifices de cette forme, au rapport de Pausanias, entre autres le temple d'Esculape bâti à Épidaure par le célèbre sculpteur Polyclète, la Rotonde élevée à Sparte par Épiménide, le Prytanée d'Athènes.

Quelquefois le temple rond n'avait point de cella, point de mur, et il se composait d'une simple colonnade à jour supportant une coupole (θόλος) ; on le disait alors *monoptère*. Ce mot, qui veut dire à une seule aile, signifiait ici que le temple avait seulement une rangée de colonnes On en voit un exemple dans les ruines de Pouzzoles, près de Naples, avec cette particularité, qu'il y avait une statue devant chaque colonne. Au

1. Dans la page précédente sont figurées les principales variétés du temple grec. Ces variétés tiennent aussi à la distribution intérieure. Le plan du Parthénon donne une idée générale de cette distribution. A est le soubassement; B, le péristyle; C, le *pronaos* ou avant-temple; D, le *naos* ou le temple proprement dit, que les Latins appelaient la *cella;* dans la nef centrale, au point E, est placée la statue; F est l'*opistodome;* c'est une chambre qui dans les grands temples venait après le *naos* et renfermait le trésor; G est le *posticum,* c'est-à-dire l'arrière-temple, correspondant symétriquement à l'avant-temple.

milieu de la plate-forme s'élevait un autel placé en avant de la statue qui représentait le dieu. Le plus souvent le temple rond était périptère, c'est-à-dire qu'il avait une cella fermée par un mur et entourée de colonnes, comme celui de Vesta, à Tivoli; ou bien il était pseudopériptère, ayant ses colonnes engagées dans le mur circulaire, comme le monument choragique de Lysicrate.

Ce n'est pas tout : à ces nombreuses variétés s'ajoutent encore bien des nuances. A Éleusis, par exemple, le temple de Diane Propylée avait une double façade *in antis*, au lieu que le temple de Thémis, à Rhamnus, n'en avait qu'une. A Agrigente, le temple d'Esculape (restitué par M. Hittorff) présentait une autre variante, la façade antérieure ayant deux antes et deux colonnes isolées, et la facade postérieure deux antes et deux colonnes engagées.

Oui, ce serait une grave erreur que de croire à l'uniformité de l'architecture hellénique. Artistes par excellence, les Grecs conservaient dans tous leurs arts la liberté qui en est l'âme. Mais toujours ils surent la concilier avec la tradition, ne rompant jamais la chaîne qui, des premiers tâtonnements, les avait conduits à la beauté, et qui de la beauté devait les conduire aux splendeurs de la perfection.

XXIII.

D'AUTRES CONDITIONS SONT NÉCESSAIRES A LA BEAUTÉ DES TROIS ORDRES : LE CHOIX DU SITE, L'ASSIETTE ET L'ORIENTATION DU MONUMENT, ET SON HARMONIE AVEC LA NATURE ENVIRONNANTE.

Quand on voyage dans les pays classiques de l'architecture, en Grèce, en Asie Mineure, en Sicile et dans la Grande-Grèce, on est frappé partout de la beauté que se prêtent mutuellement l'art et la nature. Le paysage, le ciel, la mer, tout concourt à former un cadre magnifique aux inventions de l'architecte. Le caractère même du sol, qu'il soit riant ou sévère, fertile ou aride, est un élément que l'artiste a fait entrer dans les plans de son édifice pour en rehausser l'ordonnance, pour en achever le prestige et la grandeur.

Tantôt, comme à Didyme, à Palmyre, à Éleusis, le temple est enfermé dans une vaste enceinte, dans un *péribole*, et le dieu se trouve ainsi doublement séparé des choses profanes et du vulgaire. Tantôt le temple est situé, comme à Sunium, sur un promontoire d'où il apparaît aux navigateurs comme un asile gardé par une divinité protectrice. Le calme de ses lignes horizontales domine alors les accidents d'une montagne

escarpée et les soulèvements de la mer. A Corinthe, le vieux temple dorique aux proportions si pesantes, si rudes, s'élevait sur le penchant de la citadelle, près de l'isthme cher à Neptune, et de la fontaine Pirène, qui jaillit de l'Acrocorinthe, et où Pégase allait se désaltérer. A Athènes, c'est sur un groupe de rochers superbes que s'élèvent les Propylées, les temples de la Victoire sans ailes et de Minerve Poliade, et le Parthénon, qu'on aperçoit du golfe Saronique, majestueux encore dans ses ruines, élégant et fier. A Rhamnus, la situation des deux temples est d'une beauté incomparable. Bâtis à l'extrémité d'un plateau dont le sol est riche, mais coupé de rochers et couvert çà et là de grands chênes, ces petits monuments se détachaient sur une montagne plus élevée ou sur le ciel, suivant le point d'où on les regardait. A leur pied, au bas d'une pente abrupte, s'ouvrait le port de Rhamnus sur le détroit de l'Euripe qui sépare l'Attique de l'Eubée. Tournés vers l'orient, ils présentaient leur colonnade latérale à ceux qui naviguaient sur l'Euripe, et ils étaient séparés du précipice par une plate-forme que soutenaient des murs d'une construction imposante. A gauche du port, en regardant la mer, se dressait sur une éminence l'antique forteresse construite toute en marbre, et dont nous avons vu la porte grandiose et les fortes murailles, du plus beau travail hellénique. Mais les deux temples dominaient et le port et la forteresse, et les collines de l'Eubée qu'on aperçoit sur l'autre rive, creusées de ravins profonds qui laissent pénétrer le regard dans la presqu'île. Impossible de choisir un plus beau site pour y placer le temple de Némésis. Aussi les anciens, supposant qu'elle se plaisait dans ce pays d'une magnificence sauvage, l'appelaient la vierge de Rhamnus, *Rhamnusia virgo*.

Quelquefois, comme à Épidaure ou dans la plaine d'Olympie, le temple est environné d'un bois sacré, et l'on y arrive en traversant des ombrages d'oliviers, de platanes ou de cyprès, des clairières égayées par des palestres, des lieux peuplés de statues, ornés d'autels, de trépieds, de stèles honorifiques, de colonnes où sont inscrits les noms des malades guéris par Esculape, ou de chars consacrés aux vainqueurs des Jeux Olympiques.

Que s'il nous plaît d'aller maintenant visiter les colonies grecques, nous n'avons qu'à suivre le cours du fleuve qu'arrose la plaine d'Olympie. Touchée de l'amour d'Alphée pour la nymphe Aréthuse, la mer laissera couler le fleuve d'eau douce sans y mêler l'amertume de ses ondes, et nous nous retrouverons sur les côtes de la Sicile, en vue de Syracuse, près de la nymphe changée en fontaine... Le peuple qui, dans sa naïve poésie, trouva des fictions aussi aimables pour exprimer l'attache-

ment des colonies à leur métropol malgré la distance et à travers les flots de la mer, un tel peuple, dis , devait porter en toute chose la délicatesse des impressions, le sent ment de l'art. Pas un temple de la Sicile qui ne soit situé sur une acropole ou au sommet d'un amphithéâtre, ou sur un soubassement de rochers dominant des collines taillées en remparts. Métaponte, Crotone, aussi bien que Syracuse, Sélinonte, Agrigente, font bien voir que les Grecs ont excellé à choisir le site de leurs monuments. « Lorsqu'on s'arrête à l'entrée de l'Acropole, dit M. Hittorff (*Notice sur les ruines d'Agrigente*), et qu'on voit de ce point les mouvements du sol sur lequel s'élevait la rivale de Carthage, et les montagnes aux belles silhouettes avec les vallées qui les environnent, enfin l'immense étendue de la mer Libyque, on se trouve impuissant à décrire le panorama que l'œil embrasse d'un seul regard. »

Par quelle fatalité le seul auteur antique dont nous possédions un livre sur l'architecture n'a-t-il connu aucun de ces beaux temples qui, depuis la rive occidentale de l'Italie jusqu'au fond de la mer Égée, décoraient les villes grecques, couronnaient les promontoires et souvent embellissaient toute une province! Vitruve, en parlant de l'orientation des temples, a posé un principe qui est démenti par toute l'architecture grecque. « Les demeures sacrées des dieux immortels, dit-il, doivent être « orientées de manière que, si rien ne s'y oppose, la statue du dieu qui « aura été placée dans la cella regarde l'occident, afin que ceux qui « viennent faire des sacrifices aient le visage tourné vers l'orient et vers « la statue, et pour que le dieu lui-même, paraissant se lever avec le « soleil, jette ses regards sur les suppliants et les sacrificateurs. » Contrairement à ce passage de Vitruve, tous les temples grecs sont tournés vers l'orient, un seul excepté, celui d'Apollon Épicurius, à Phigalie, qui est orienté nord et sud.

Mais nous voici arrivés à une des plus hautes et des plus belles questions de l'architecture, la polychromie.

L'architecture doit-elle être coloriée à l'extérieur? Telle est la question. Nos archéologues en ont cherché la solution dans les faits : c'est par les principes qu'il faut essayer de la résoudre.

Il y a quelque trente ans, personne ne songeait à la polychromie. Les rares voyageurs qui avaient exploré les monuments antiques de la Grèce, de la Sicile et de l'Italie, avaient admiré ces monuments dans leur majestueuse unité. Quelques-uns, ayant aperçu des traces de couleur parmi les ruines, avaient détourné les yeux et s'étaient promis de garder le silence sur une pratique dont la seule hypothèse leur paraissait une injure au génie grec. Cependant l'archéologie, poussant de toutes

parts ses investigations, découvrit dans les vieux temples doriques du VIe siècle avant notre ère des preuves nombreuses que la couleur avait été appliquée par les Grecs à l'extérieur de leurs édifices. M. Hittorff, après avoir étudié les temples de la Sicile, fut le premier à révéler ce fait au monde savant, et il le fit avec beaucoup d'éclat en donnant un corps à ses observations, qu'il érigea plus tard en système. (*Restitution du temple d'Empédocle.*) Presque aussitôt vinrent les découvertes faites à Métaponte par le duc de Luynes, puis les affirmations d'un architecte fort estimé en Allemagne, M. Semper, et celles d'un antiquaire italien, le duc Serra di Falco. Au commencement, ces révélations furent accueillies par l'incrédulité ; on aima mieux nier la polychromie chez les Grecs que d'avoir à en justifier ces grands artistes, nos maîtres. Mais certains passages de Dicéarque, de Vitruve, de Pline, remis en lumière, ainsi qu'un mot de Pausanias sur deux tribunaux d'Athènes, le tribunal *rouge* et le tribunal *vert,* furent invoqués à l'appui des faits. Ne voulant pas reculer même devant l'évidence, quelques antiquaires, tels que Millin, eurent le courage d'attribuer la peinture extérieure des édifices à un reste de barbarie. Depuis, les magnifiques restaurations du Parthénon par M. Paccard, et du temple d'Égine par M. Blouët d'abord, ensuite par M. Garnier, ont à peu près levé tous les doutes, sinon touchant les détails de la polychromie antique, au moins sur l'empire de cette coutume chez les anciens. Il a été avéré que les Grecs avaient très-souvent colorié leurs temples, que les triglyphes étaient peints en bleu, comme l'avait indiqué Vitruve (*cera cœrulea*) ; qu'en général, le fond des métopes était d'un rouge de brique ou d'un rouge ardent de cinabre ; que des méandres de diverses couleurs, souvent rehaussées de dorures, couraient sous la frise ; que les colonnes étaient recouvertes d'une couche d'ocre jaune, et les tympans d'une teinte azurée. Dès lors, comme s'il se fût agi d'une pure question de fait, tout le monde a rendu les armes, et l'on a vu s'éteindre une polémique illustre qui avait passionné l'archéologie moderne et qui semblait devoir renouveler les lois du goût. Le sentiment s'est laissé étouffer par l'érudition ; l'esthétique a été vaincue par les textes. Et pourtant, la philosophie de l'art doit s'élever au-dessus de l'histoire ; c'est le privilége des principes d'être indépendants de la tradition, et de passer avant tout, même avant les Grecs.

La supériorité du dessin sur la couleur a été suffisamment prouvée au commencement de cette Grammaire. Tout dessin étant un projet de l'esprit, — nos pères écrivaient *dessein,* — représente une pensée : la couleur ne représente qu'un sentiment ou une sensation. La variété est donc l'essence même de la couleur, comme l'unité est l'apanage du

dessin, car les sentiments et les sensations diffèrent : la raison est une. Aucun être n'existe qu'à la condition d'avoir une forme; c'est par là qu'il se distingue du reste de l'univers. La couleur sans le dessin ne suffit point à affirmer l'existence d'un être quelconque, ni à exprimer une pensée. Le ton de la chair humaine ne nous donnera jamais une idée de l'homme; la nuance des lèvres ne nous donnera pas l'idée d'une bouche. Il n'appartient qu'au dessin de manifester l'idée, et il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de concevoir l'unité. Tandis que la nature enfante la variété infinie des individus, l'homme s'élève à la conception de l'espèce, à la création du type, et il ressaisit l'unité à travers l'infinité des nombres.

Aussi voyons-nous que la création, à mesure qu'elle s'élève, abandonne la couleur pour le dessin et tend à la monochromie. Aux premiers règnes de la nature sont départies les couleurs les plus magnifiques et les plus intenses; les minéraux en renferment tous les trésors et en sont eux-mêmes l'étincelante matière. Les végétaux brillent déjà d'un éclat moins violent, plus harmonieux; viennent ensuite les animaux qui sont d'autant plus riches de couleurs qu'ils sont moins intelligents, comme si la beauté de leur parure leur était donnée en compensation de l'intelligence qui leur manque. A mesure qu'ils s'approchent de l'homme par leurs facultés, les animaux perdent la variété de leurs tons. Le plus triste plumage est celui des oiseaux qui font entendre des accents de poésie, et les quadrupèdes dignes de vivre en société avec l'homme ont un pelage presque monotone, comme le chien, ou une robe presque uniforme, comme le cheval. Enfin, quand l'homme est apparu, portant en lui le don divin de la pensée, il s'est montré revêtu d'une couleur dont les nuances légèrement imperceptibles se fondent dans l'unité. Ainsi l'ont vu les grands peintres et même de grands coloristes, les Titien, les Corrége.

Mais si le corps humain est à peu près monochrome au dehors, il contient à l'intérieur des colorations brillantes qu'annoncent déjà le vermillon de ses lèvres, et les tons variés de sa prunelle quand il ouvre ses paupières. Devenu créateur à son tour, devenu artiste, l'homme trouve dans son corps les lois qui vont présider à ses créations. Se connaissant lui-même, il devra mettre dans son œuvre d'art par excellence, qui est l'architecture, les qualités de son être : la proportion, la symétrie extérieure, la monochromie au dehors, la polycrhomie au dedans.

Quand il est bien situé, tout monument d'architecture, surtout le monument religieux, le temple, s'environne de la nature et s'y encadre. Mais la nature est un coloriste incomparable; elle seule a conservé les

secrets de la couleur. Comment donc colorier un monument sans tenter une lutte inégale, impossible? Que seraient nos décorations les plus admirables, celles qui nous éblouissent sur la scène de nos théâtres, si on les transportait en pleine campagne pour les comparer à ces splendeurs du couchant que les Grecs appellent la royauté du soleil (βασιλεύσις)? Auprès des spectacles que nous donne ce décorateur sublime, combien nous paraîtraient misérables les inventions humaines en ce genre, et nos lumières artificielles, et nos lourdes harmonies, et nos terrestres couleurs! Au contraire, si le temple, bâti sur un promontoire, ou au milieu d'un bois, ou sur une colline ombragée de pins et de lentisques comme à Égine, ou dans une plaine de roses comme à Pæstum; si le temple, disons-nous, est d'un seul ton, quel caractère ne va-t-il pas emprunter de cette indivision qui le fera paraître plus grand, de cette simplicité qui le fera paraître plus solennel! Monochrome, il se détachera mieux sur les magnificences du paysage, en contrastant par son unité invariable avec les changeants spectacles de la végétation et du firmament, et, par cette unité même, il exprimera la pensée de l'homme au sein de la nature inférieure, qui peut bien engendrer la vie, la variété et la couleur, mais qui ne peut ni créer ni comprendre la pensée.

Quand nous serons entrés dans l'intérieur du temple et que nous n'aurons plus sous les yeux les décorations de la nature, alors la polychromie sera opportune et pourra devenir nécessaire pour spécialiser le culte, pour préciser la pensée qui réside dans l'axe de l'édifice. L'architecture nous ayant dit au dehors tout ce qu'elle voulait et devait nous dire, rien ne s'oppose maintenant à ce que sa parole soit répétée au dedans par la peinture, et que cette seconde parole vienne compléter et définir l'éloquence de la première. « De la connaissance certaine, dit M. Hittorff, que les premiers temples des Grecs étaient de bois, et leurs premières idoles venues d'Égypte de la même matière recouverte de couleurs conservatrices, je concluais que le besoin de la conservation des sanctuaires devait leur faire appliquer des couleurs analogues, afin que les temples et les idoles pussent offrir, avec une égale durée, un aspect concordant.» C'est là un argument décisif peut-être, mais seulement pour la polychromie *intérieure*.

La seule coloration admissible à l'extérieur d'un monument, c'est la polychromie naturelle, par exemple le mélange discret de certains marbres dans leur application aux grandes parties de l'édifice, lorsqu'il s'agit surtout de les distinguer nettement dans un pays brumeux. L'emploi raisonné des matériaux naturels, tels que les a colorés le coloriste par excellence, n'a plus rien de ce caractère capricieux et variable qui

répugne à l'architecture monumentale. « Admirons encore ici l'antique Égypte jusque dans ses écarts, dit Humbert de Superville (*Signes inconditionnels de l'art*). En sillonnant, comme elle a fait, les murs extérieurs et les différents membres de ses édifices de milliers de figures, et en les relevant encore des couleurs les plus éclatantes, elle n'a fait, pour ainsi dire, que se créer une nouvelle espèce de matériaux bariolés; il n'y a là ni sculpture ni peinture comme *telles*, et l'unité architectonique est conservée. »

Il ne faut pas s'y tromper, au surplus, le principe de la monochromie n'est applicable dans sa sévérité qu'à l'architecture monumentale. Qu'une construction familière, une maison isolée, une villa, soient peintes à l'extérieur, il n'y a rien là qui offense le sentiment public, car de tels bâtiments ne représentent que l'humeur particulière de ceux qui les habitent, et dès lors le goût individuel peut s'y donner un libre cours. Mais le monument qui s'élève à l'endroit le plus apparent d'une cité, et qui symbolise la pensée religieuse ou patriotique d'une nation entière, comment le concevoir autrement que monochrome? S'il est la propriété de tous, il ne doit porter les couleurs de personne; s'il est l'image de la pensée générale, il faut en exclure ce qui est relatif, individuel, éphémère. Oui, l'unité d'aspect est nécessaire à un monument qui manifeste le sentiment universel. Comment, d'ailleurs, l'ensemble aura-t-il sa signification et sa valeur, si chaque membre de l'édifice s'en distingue par un ton propre et le dispute aux autres en importance et en éclat; si le triglyphe montre sa tête bleue et la métope son fond rouge; si les gouttes brillent en jaune, si le regard est sollicité, ici par le ton violent de la bandelette, là par les feuilles alternativement rouges et vertes qui décorent la belle moulure en bec de chouette couronnant le chapiteau des antes et les corniches inclinées; enfin, si les bordures dorées qui encadrent ces feuilles ajoutent encore leur scintillement à ces voyantes et tranchantes couleurs?

Un écrivain qui a soutenu éloquemment la polychromie par respect pour l'antiquité, l'auteur de *l'Acropole d'Athènes*, nous apprend qu'une loi rapportée par Lucien défendait de paraître dans la procession sacrée, et même dans les jeux publics, avec des vêtements de couleur. Quel trait de lumière fait jaillir cette révélation inattendue! Pourquoi donc la polychromie fut-elle interdite dans les vêtements, si ce n'est pour que l'unité du sentiment populaire, qui doit se manifester en un jour de fête, ne fût pas troublée par les fantaisies individuelles et la bigarrure des couleurs? Mais un monument, un temple, est-il autre chose qu'une fête continuelle, pour ainsi dire, une expression pétrifiée de cette communion de tout un peuple, qui, à certains jours, s'affirme sur la place publique,

et dont la grande architecture doit offrir un emblème permanent, immobile, éternel?

Ah! sans doute, il nous répugne de penser que des artistes comme Phidias, Ictinus, Carpion, Mnésiclès, ont pu se tromper sur une seule question d'art, eux qui avaient si merveilleusement compris toutes les autres. Mais qui nous assure qu'ils n'ont point cédé à l'influence des idées religieuses, que l'autorité hiératique n'attachait point aux couleurs une signification symbolique et traditionnelle? Qui sait, d'ailleurs, comment fut traitée la polychromie dans cette contrée qui a eu le privilége de donner son nom à l'atticisme? De tous ceux qui ont vu Athènes, il n'en est aucun certainement qui ait regretté l'effacement des couleurs dont les temples furent jadis revêtus. Le temps, ce grand constructeur de ruines, a été plus habile que les Grecs, en faisant disparaître le coloriage qui recouvrait les beaux marbres ivoirins des Propylées, du Parthénon, de Minerve Poliade, du temple de Thésée. Ramenées à un ton uniforme, d'une gravité solennelle, ces ruines ne laissent rien à désirer de la brillante parure qu'elles n'ont plus. Chacun a pu le remarquer, d'ailleurs, en tous lieux : les monuments de l'architecture ne sont jamais plus imposants que dans les nuits claires, lorsque la lune les enveloppe de sa lumière mystérieuse, et, en les simplifiant, les idéalise. Cette poésie est due au triomphe de l'unité, de l'unité qui est le principe de toute grandeur... Après tout, si les Grecs se sont élevés si haut, c'est qu'ils ont remanié selon leur beau génie l'héritage que leur avaient transmis l'Égypte et les nations orientales. Restons libres envers eux comme ils le furent eux-mêmes à l'égard de leurs devanciers. Le progrès dans les régions de l'art doit s'accomplir par deux éléments qui ne sont pas incompatibles : le respect et la réforme de la tradition.

XXIV.

L'ARCHITECTURE MONUMENTALE EN ARC RÉPOND AUX IDÉES DE HARDIESSE, DE LIBERTÉ ET D'ÉQUILIBRE.

C'est un beau spectacle que nous donne l'histoire de l'architecture : à mesure que le temps marche et que l'humanité se développe, l'intelligence gagne du terrain, tandis que la nature physique perd de son empire. L'esprit triomphe peu à peu de la matière.

Au commencement des sociétés, les hommes se consument en efforts prodigieux pour évider leurs monuments dans les montagnes, pour creu-

ser des souterrains profonds, pour traîner et soulever des blocs énormes qui seront posés à plat sur des supports trapus, serrés, indestructibles. Les peuples enfants, placés en présence de la nature qui effraye leur ignorance et les domine, ne savent que lutter à force de patience, à force de bras, contre les obstacles qu'elle leur oppose, et ils restent soumis à la matière tout en la faisant servir à leurs desseins. Un jour vient cependant où l'homme, voulant échapper à une telle servitude, se propose le problème de créer une grande architecture avec de petits matériaux, et il imagine de substituer à la solidité naturelle des plates-bandes une solidité en quelque sorte artificielle, résultant de l'appui que se prêteraient deux pesanteurs suspendues et inclinées.

L'architecture en plate-bande, avons-nous dit, exigeait des pierres d'une grande portée et d'une épaisseur correspondante ; or tous les pays n'en produisent pas de pareilles. L'architecte se trouvait ainsi dans la dépendance des matériaux, puisque c'était la grandeur des pierres qui commandait l'écartement des points d'appui. Il fallait donc inventer un moyen pour couvrir de grands vides avec de petites pierres, et pour espacer les supports, non plus selon la grandeur des matériaux, mais selon les convenances de l'architecte et la destination du monument. Ce progrès immense fut réalisé lorsqu'on eut trouvé l'art de suspendre un arc en pierre au-dessus du vide, l'art de construire une voûte courbe, une voûte proprement dite, car on donne aussi improprement le nom de voûte à ces plafonds composés de pierres taillées en forme de coin et appareillées sur une ligne horizontale, qui se soutiennent par leur coupe et par des armatures en fer. Le vice de ces plafonds, qu'on appelle des *voûtes plates*, n'a pas besoin de se démontrer : il saute aux yeux ; à supposer même que la solidité en fût réelle, il y manquerait encore une condition de l'art, la solidité apparente. Il s'agit donc ici de la voûte curviligne, qui seule permet de réunir sans danger deux points d'appui beaucoup plus éloignés que dans le système rectiligne. Nous verrons tout à l'heure combien la courbe des arcs et des voûtes peut varier ; mais il importe d'analyser d'abord l'impression que produit l'arc dans l'architecture monumentale, c'est-à-dire en grand, par opposition aux monuments, antérieurs, en plate-bande.

L'horizontalité des lignes dominantes, il aut le rappeler, imprime un caractère solennel à tous les grands spectacles du monde : sur la terre, elle marque l'apaisement des catastrophes qui ont jadis bouleversé le globe en soulevant ses entrailles ; sur les rivages de l'Océan ou sur un navire, elle annonce la fin des tourmentes et le silence de la mer ; dans

les végétations puissantes, l'horizontalité des branches indique la force tranquille et rigide qui résiste aux tempêtes; dans le visage de l'homme, elle signifie le sommeil des passions, la sérénité de la pensée, le repos de l'âme. Dans l'architecture enfin, lorsque la ligne horizontale se continue sans interruption et se prolonge, elle exprime aux yeux la stabilité de la pierre, et à l'esprit la fatalité du niveau; elle procure le sentiment du calme et la notion d'une durée éternelle.

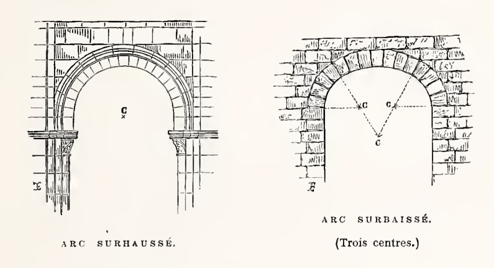
Maintenant, si nous substituons la ligne courbe à la ligne droite, toute une révolution va s'accomplir. A l'idée de paix succède l'idée de mouvement. L'architrave reposait sur les colonnes : l'arcade s'élance d'un pilier à l'autre. La première avait une immobilité rassurante, inébranlable : la seconde n'a que l'immobilité inquiétante de l'équilibre. L'entablement était assis pour toujours sur une ligne qui ne varie point : au contraire, l'arc commence, monte, s'arrête et retombe suivant des lignes d'une diversité presque innombrable; il devient l'image du firmament où le soleil décrit chaque jour les courbes apparentes de son ascension et de son déclin. La ligne droite, comme l'a pensé Pythagore, pouvait symboliser l'infini, parce qu'elle est toujours semblable à elle-même et que l'esprit peut la concevoir sans fin. La ligne courbe, au contraire, ne saurait représenter que le fini, parce qu'elle tend à revenir à son commencement et ne le fuit que pour le retrouver. Sur les plates-formes de Babylone et de Persépolis, dans le triangle des Pyramides aussi bien que dans l'horizontale du temple égyptien ou du temple grec, à Memphis, à Pæstum, à Sélinonte, à Athènes, la ligne droite pouvait produire en architecture des effets sublimes. Ces effets, nous le verrons, il sera donné aux architectes du moyen âge d'en reproduire autrement la sublimité, en brisant les lignes de l'arc pour les rapprocher de la verticale. Mais toutes les courbes autres que l'ogive, qu'elles dessinent une rotonde comme le Panthéon d'Agrippa, ou la coupole de Sainte-Sophie, ou le dôme de Saint-Pierre, sont destinées à n'engendrer qu'une beauté imposante, harmonieuse, admirable, sans atteindre jusqu'au sublime; et cela, parce que la ligne courbe, en se repliant sur elle-même, rapetisse le mouvement qu'elle enveloppe, tandis que la ligne droite le continue et l'agrandit en le développant.

Quoi qu'il en soit, il est essentiel de remarquer, dans l'intérêt de l'art, que les monuments dont la partie supportée est suspendue en arc ou en voûte répondent aux idées de hardiesse et de mouvement, de liberté et d'équilibre, comme les monuments en plate-bande respirent la sagesse, le calme, la fatalité, la permanence.

XXV.

AU DOUBLE POINT DE VUE DE L'ART ET DE L'HISTOIRE, LES NOMBREUSES VARIÉTÉS DE L'ARC, QUI ELLES-MÊMES ENGENDRENT LES VARIÉTÉS DE LA VOUTE, SE RÉDUISENT A TROIS PRINCIPALES QUI SONT LE PLEIN-CINTRE, L'ARC OUTRE-PASSÉ ET L'OGIVE.

La courbe que décrit l'arc, lorsqu'elle est formée par un demi-cercle, s'appelle *plein-cintre*. L'élévation de l'arc est alors égale à la moitié de sa plus grande largeur qui est le diamètre, c'est-à-dire au rayon. Quand la hauteur du cintre est plus grande que le demi-diamètre, l'arc est



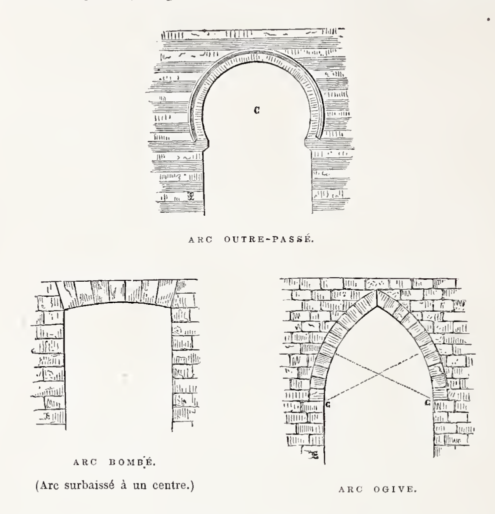
ARC SURHAUSSÉ.

ARC SURBAISSÉ. (Trois centres.)

outre-passé ou, comme l'on dit vulgairement, en fer à cheval; si les deux côtés du demi-cercle se prolongent plus bas que le centre en deux lignes parallèles, l'arc est *surhaussé*. Quand la hauteur du cintre est moindre que le rayon, l'arc est *surbaissé* ou, suivant l'expression commune, en anse de panier. Il représente dans ce cas la moitié d'un ovale, et sa courbe, ayant trois centres, est formée par trois rayons. Lorsque l'arc surbaissé, n'ayant qu'un centre, est décrit par un seul rayon, on le dit *bombé*. Enfin, si l'arc est dessiné par deux portions de cercle qui se croisent et forment un angle plus ou moins aigu au sommet, il prend en vertu de l'usage le nom d'*ogive*, dont la signification primitive était nervure.

Telles sont les principales variétés de l'arc, qui elles-mêmes engendrent les principales variétés de la voûte, comme le cercle, en tournant sur son axe, engendre la sphère. Le géomètre, l'ingénieur, l'architecte, connaissent et emploient bien d'autres courbes, mais qui ne rentrent point dans la limite de nos études. Le plein-cintre, l'arc outre-passé et

l'ogive sont les seules variétés qui appartiennent à la science du beau, les seules que nous ayons à examiner dans leur rapport avec le sentiment de l'art. Seules, ces trois formes ont joué un rôle illustre dans l'histoire, en dehors de l'antiquité grecque; seules, elles ont enfanté des architectures



ARC OUTRE-PASSÉ.

ARC BOMBÉ.
(Arc surbaissé à un centre.)

ARC OGIVE.

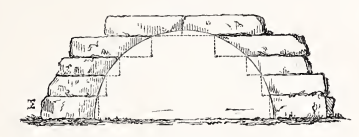
distinctes et fameuses : celles des Romains, des Byzantins, des Arabes et des chrétiens du moyen âge. Elles ont représenté les croyances des sociétés humaines; elles ont ému les âmes.

Exposer les principes rudimentaires de l'architecture curviligne, en décomposer les éléments et en pénétrer l'esprit, voilà maintenant ce qu'il nous reste à faire. D'autres ont écrit l'histoire des diverses architectures et quelques-uns l'ont fait avec une lucidité merveilleuse, notamment en ce qui concerne la période ogivale. Notre tâche est de donner au lecteur, s'il est possible, la clef de ces grands arts auxquels les peuples ont confié l'expression de leurs sentiments et où ils ont empreint l'image de leur vie. C'est aux savants, et à ceux qu'entraîne la vocation de la science, qu'il appartient d'entrer dans tous les détails techniques, de se complaire aux nombreuses divisions que découvre l'archéologie, et d'épuiser l'analyse. Notre ambition est tout autre. Nous aspirons à réduire la notion de l'art aux termes les plus simples, à en découvrir les lois, et surtout à en dégager la signification morale, la pure essence.

Le plein-cintre. — A quelle époque remonte l'invention de l'arc en architecture, et à quelle nation faut-il en attribuer l'honneur? Ce sont là des questions historiques et qui relèvent principalement de l'archéologie. Que l'arc et la voûte aient été connus de la haute antiquité, cela ne fait



DOUBLE VOUTE PRÈS DES PYRAMIDES DE GISEH.

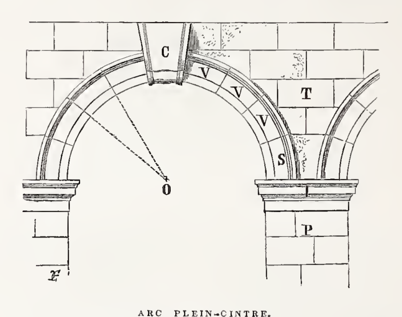


ARC PLEIN-CINTRE EN ENCORBELLEMENT.
Vallée d'El-Assassif (Égypte).

plus doute aujourd'hui. Le plein-cintre aussi bien que l'ogive se retrouvent dans certains monuments égyptiens qui datent de huit siècles environ avant Jésus-Christ; par exemple, à Méroé, en Éthiopie, dans le portique d'une pyramide, qui est couvert d'une voûte cintrée, et au mont Barkal, dans un autre portique dont la voûte est en ogive. Auprès des pyramides de Giseh, un tombeau doublement voûté, d'une date presque aussi ancienne, présente cette singularité, qu'une première voûte est formée de deux pierres biaises, reliées au sommet par une pierre horizontale, et qu'une seconde voûte les surmonte, composée de quatre arcs concentriques. Il existe même à Thèbes une voûte surbaissée de forme ovale, et régulièrement appareillée, dans le tombeau d'Aménophis Ier, qui vécut environ dix-sept cents ans avant notre ère. Si on remonte encore plus haut, on rencontre une voûte aiguë dans la pyramide de Giseh, qui est de trente-quatre siècles antérieure à l'ère chrétienne, et une voûte plein-cintre à Thèbes, dans la vallée d'El-Assassif, près du temple d'Ammon. Toutefois ces dernières constructions ne sont pas des voûtes véritables, car elles sont élevées sur des assises de pierres horizontales posées *en encorbellement*, c'est-à-dire en saillie les unes sur les autres. Il a suffi

d'abattre la partie saillante de chaque pierre suivant la ligne qui touche à tous les angles rentrants, pour produire un arc, mais seulement à l'état d'embryon. Ce qui, en effet, constitue l'arc en architecture, c'est l'appareil en claveaux qui va être expliqué.

L'arc est une construction composée de plusieurs pierres réunies sur



ARC PLEIN-CINTRE.

P, pied-droit. I, imposte. S, sommier. VVV, voussoirs ou claveaux. C, clef. T, tympan.

une courbe, de manière à se soutenir au-dessus du vide, par l'effort même qu'elles font pour se renverser. Lorsqu'on a creusé ou maçonné un puits, on a fait une voûte, mais une voûte horizontale où chaque pierre repose sur son lit, dans toute son étendue. Le problème dont la solution devait mettre au jour une nouvelle architecture consistait à placer en l'air les pierres qui sont placées horizontalement dans le puits. Pour cela, il a fallu d'abord établir deux points d'appui solides, deux piliers robustes. Ces piliers, si on les arrondit, sont des colonnes. S'ils ont une forme rectangulaire, on les appelle *piédroits* (ou pieds-droits). De même que la colonne est élargie à sa naissance ou munie d'une base, et qu'elle est couronnée d'un chapiteau évasé, de même le pied-droit, dans sa partie inférieure, se grossit d'un *socle* qui s'en détache par une légère saillie, tandis qu'il se termine en haut par une pierre plus large et conséquemment saillante, qui lui sert de chapiteau. Sur cette pierre va poser l'arc : c'est pour cela qu'on la nomme *imposte,* de l'italien *impostare* qui signifie poser. La partie du pied-droit qui est entre le socle et l'imposte conserve le nom de *fût* déjà donné à la tige des colonnes.

Les pierres qui composent l'arc s'appellent *claveaux* ou bien *voussoirs.* Elles sont taillées en forme de coin et on les place les unes sur les autres, de telle sorte que les joints soient perpendiculaires à la courbe de

l'arc, en d'autres termes, que chaque joint soit le prolongement d'un rayon. La pierre qui, à droite et à gauche, repose immédiatement sur l'imposte, à la naissance de l'arc, reçoit le nom significatif de *sommier*. Il est nécessaire que les claveaux soient en nombre impair, pour qu'il ne se rencontre pas de joint au sommet de l'arc, et que cette place soit occupée par une pierre centrale qu'on nomme la *clef*. La fonction de ce membre essentiel est d'assurer à la voûte la solidité réelle, qui intéresse le constructeur, et la solidité apparente, qui intéresse l'artiste. Il est évident, pour l'esprit comme pour les yeux, que l'arc, tant qu'il n'est pas achevé, ne peut pas se soutenir. Aussi, avant de le bâtir, l'architecte a-t-il ménagé un cintre en charpente qui doit provisoirement supporter les claveaux.

Quand l'arc est terminé, le cintre de bois est enlevé, et l'arc se maintient tout seul au-dessus du vide. Mais alors commence dans la construction une action invisible : c'est la pression qu'exerce une moitié de l'arc sur l'autre moitié. Cette pression est ce qu'on appelle la *poussée*. Il est clair qu'elle se reporte sur les pieds-droits et qu'elle tend à les repousser au dehors, ce qui entraînerait la rupture de l'arc. L'expérience a constaté et la science démontre (Rondelet, *Art de bâtir*) « que le cas de la plus grande poussée est celui où les voussoirs sont en nombre pair, c'est-à-dire où il se trouve un joint au sommet de l'arc, au lieu de la clef. » Afin d'accuser l'importance de ce maître-claveau, l'architecte le met ordinairement en saillie et le décore volontiers d'une sculpture. Si l'arc doit servir de passage à un triomphe ou en éterniser la mémoire, on y sculpte, par exemple, l'image d'une province captive, ou celle d'une victoire, ou la figure du triomphateur. Très-souvent la clef se profile en console avec deux enroulements dont le plus fort est placé au-dessus du plus faible, et c'est peut-être ce genre de profil qui a fait donner à la clef le nom d'*agrafe*, soit à cause de sa ressemblance avec cet objet, soit parce qu'elle relie entre eux tous les voussoirs et semble en effet les agrafer par son enroulement.

Mais les sculptures de la clef ne sont pas la seule décoration de l'arc. A moins d'une extrême simplicité, il est bordé d'un bandeau orné de moulures qu'on appelle l'*archivolte* et qui lui sert d'encadrement, d'une imposte à l'autre. Cet encadrement n'est pas d'ailleurs une simple décoration ; il a pour objet d'accuser la puissance de l'arc en indiquant à l'œil l'épaisseur de tous les claveaux. Ainsi enfermés entre les deux courbes parallèles de l'archivolte, les claveaux présentent trois faces : celle de devant, qui est la *tête ;* celle de dessous qui est légèrement creuse pour concourir à former le cintre de l'arc, on la nomme *douelle ;* et celle de

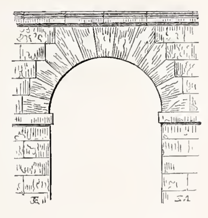
dessus, qui est légèrement bombée et qui fait un peu saillie avec la moulure. Les trois autres faces sont les lits de la pierre ; elles sont entièrement cachées aux regards, étant engagées dans la construction. L'ensemble des côtés creux qui forment le parement intérieur de l'arc ou de la voûte se nomme l'*intrados ;* l'ensemble des faces bombées se nomme l'*extrados*. Dans l'arche d'un pont, par exemple, l'intrados est la surface concave qui regarde la rivière, et l'extrados est la surface convexe qui est tournée vers le ciel. Lorsque les claveaux sont dessinés de la sorte et encadrés par les moulures de l'archivolte, on dit d'une manière générale que l'arc est *extradossé*, et lorsque l'épaisseur de l'arc est égale dans tout son pourtour, on dit qu'il est *extradossé* d'égale épaisseur.

Si des arcades se suivent, il reste entre les deux archivoltes, au-dessus de l'imposte, un espace qu'on appelle le *tympan*, et ce nom s'applique aussi aux encoignures triangulaires d'une arcade unique. Là se donne carrière le génie de la décoration ; dans l'architecture monumentale et riche, tantôt le sculpteur fouille sur le tympan des feuillages, des trophées, des palmes avec des couronnes ; tantôt ce sont des figures humaines qui se couchent sur les reins de l'arc, et vont s'appuyer à l'agrafe ; tantôt ce sont des allégories qui infléchissent leur mouvement pour obéir au cintre de l'archivolte, ou bien des renommées volantes qui croisent leurs trompettes par-dessus la clef, lorsque l'arc est érigé dans une intention héroïque.

Souvent il arrive que les claveaux ne sont pas extradossés d'égale épaisseur, et que l'encadrement de l'archivolte est remplacé par des refends et des bossages de grandeur inégale, qui prêtent à la construction un caractère rude et fort, surtout quand le bossage est rustique. Souvent aussi, par une disposition ingénieuse, les claveaux, se terminant en lignes verticales et horizontales, se raccordent à angles droits avec les pierres du tympan, ou bien, faisant retour sur la ligne horizontale, ils vont se relier à l'appareil du mur et remplissent à la fois la fonction d'assise et l'office de voussoir. Quand ils sont construits dans l'une ou l'autre de ces deux manières, les arcs sont dits *en tas de charge*. Il est sensible que l'on commet une lourde faute si l'on applique à de pareils arcs les moulures d'une archivolte, comme le pratiquent parfois certains constructeurs modernes et comme les Romains l'ont pratiqué, à Rome, au pont Ælius (aujourd'hui le pont Saint-Ange), car on met alors en relief le contraire de ce que l'appareil met en évidence, de façon que les pierres elles-mêmes protestent contre une décoration aussi mensongère.

A l'aide de ces premières notions, le lecteur peut entrevoir maintenant de quelle importance a été l'invention de l'arc, ou plutôt son

introduction dans l'architecture. Quel que soit l'inventeur, quelle que soit l'antiquité de la découverte, il est incontestable que l'honneur en revient aux Étrusques. Ce sont eux en effet qui les premiers en ont cherché la loi, et qui en ont fait un système nouveau et des applications fameuses. Une vérité appartient moins à celui qui la trouve qu'à celui qui la prouve, à celui qui la met en œuvre et qui en enrichit le domaine de l'humanité. Originaires selon toute apparence de l'Asie Mineure, et fils de ces Pélasges qui remplirent la Grèce de constructions cyclopéennes, les Étrusques avaient érigé des arcs dans les vieilles cités du Latium, sur la terre de Saturne, *Saturnia tellus,* longtemps avant la fondation de Rome. Mais à une époque aussi reculée, la science n'avait pu calculer encore la poussée des voûtes et soumettre au contrôle des mathématiques les hardiesses de l'art. L'expérience, l'imitation et une mécanique



ARC EN TAS DE CHARGE.

naturelle, comme dit Bossut (*Statique des voûtes*), furent les seuls guides de l'architecte dans ces temps primitifs. Aussi paraît-il que les Étrusques n'employèrent d'abord la voûte qu'avec une sorte de terreur. Lorsqu'ils eurent construit la grande porte cintrée de l'antique Volterra, ils sculptèrent les images de leurs divinités locales sur l'agrafe et sur les sommiers de l'arcade, comme si, effrayés de la montagne de pierre qu'ils avaient suspendue sur leurs têtes, ils eussent placé leur audacieuse architecture sous la protection des dieux.

Le mot voûte vient du latin *volutare,* qui signifie tourner. En effet, la voûte est censée produite par la révolution de l'arc; elle n'en est que le développement.

Si l'on suppose que l'arc se continue suivant une ligne droite sur deux murs parallèles, on aura une voûte cylindrique ou, comme l'on dit plus communément, une *voûte en berceau.* Si, au lieu de se mouvoir ntre deux lignes droites, l'arc se prolonge entre deux courbes concen-

triques, on aura la *voûte annulaire,* ainsi nommée parce qu'elle dessine la figure d'un anneau. Si nous imaginons maintenant l'arc plein-cintre tournant sur lui-même, c'est-à-dire autour de son axe, il produira par cette révolution une *voûte sphérique,* celle qui est circulaire en plan et curculaire en élévation [1]. Dans le cas où l'arc, au lieu d'être en plein-cintre, serait surhaussé ou surbaissé, sa rotation sur lui-même produi-



VOUTE CYLINDRIQUE OU EN BERCEAU.

PPP, pieds-droits et pilastres. I, imposte. S, sommier. VV, voussoirs ou claveaux. C, clef. D, douelle. AAA, arcs doubleaux. E, extrados.

rait une voûte *sphéroïde* ou approchant de la sphère. Par exemple, si l'arc est ovale dans le sens de la hauteur, en d'autres termes si sa hauteur dépasse la moitié de sa largeur, la voûte engendrée sera un sphéroïde semblable à la plus grosse moitié d'un œuf. Que si l'arc est ovale dans le sens de sa largeur ou en anse de panier, et qu'il tourne sur un plan circulaire, sa révolution formera une *calotte,* qui est un sphéroïde dont la hauteur est moindre que celle de l'hémisphère.

En ce qui regarde le constructeur, il existe une grande variété de voûtes. Celle qui s'incline parallèlement à la descente d'un lieu bas est une voûte *rampante;* celle qui, décrivant une spirale, soutient les marches d'un escalier rond, s'appelle *vis Saint-Gilles* (parce que le prieuré de Saint-Gilles, dans le Languedoc, en offrait un exemple célèbre), et elle conserve ce nom lorsqu'elle porte un escalier qui rampe autour d'un noyau dans une cage carrée, comme font les petits escaliers du Luxembourg, à Paris. La voûte qui, n'étant pas élevée sur deux murs

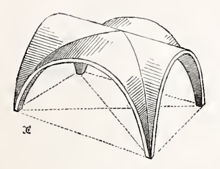
1. On trouvera plus loin la figure de la voûte sphérique à l'article des Coupoles.

parallèles, est plus étroite par un bout que par l'autre, est dite *en canonnière.* Le Bernin en a donné un modèle dans l'escalier qui va de Saint-Pierre au Vatican. La voûte qui est circulaire par son plan, mais dont le profil est tronqué au sommet, est appelée *en bonnet de prêtre*... Mais ces variantes appartiennent plutôt à la science du constructeur, et c'est dans les ouvrages spéciaux, relatifs à la coupe des pierres, qu'il faut en chercher la description et en étudier les lois. Les voûtes qui ont été ou qui peuvent être employées dans l'architecture monumentale, et qui touchent au sentiment de l'art, se réduisent à trois espèces principales, qui sont les voûtes en berceau, les voûtes annulaires et les voûtes sphériques ou sphéroïdes.

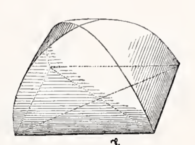
Pour ajouter en réalité et en apparence à la solidité de la voûte en berceau, on la double par intervalles d'un contre-fort qui en suit la courbure et qui s'appelle *arc-doubleau.* C'est un bandeau saillant qui est à la voûte ce que le pilastre est au mur : on peut donc considérer l'arc-doubleau comme un pilastre courbe.

A la voûte en berceau se rattachent deux grandes variétés, la voûte d'arête et la voûte en arc de cloître.

Si l'on suppose que deux berceaux de même hauteur se pénètrent en se croisant à angles droits, on aura une *voûte d'arête,* ainsi nommée



VOUTE D'ARÊTE.

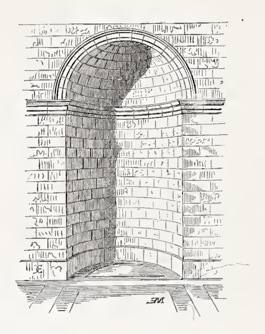


VOUTE EN ARC DE CLOÎTRE.

parce qu'elle présente à l'intrados, c'est-à-dire en dedans, quatre arêtes saillantes. Si les berceaux se croisent de manière à former à l'intrados quatre angles rentrants, on aura la *voûte en arc de cloître.* Il suffit de jeter les yeux sur les deux figures qui représentent ces deux genres de voûtes, pour en apercevoir la différence. D'abord chaque triangle de la voûte en arc de cloître correspond à la partie retranchée de la voûte d'arête (en les supposant égales de cintre et de diamètre) ; ensuite, dans la voûte d'arête, chacune des quatre parties ne s'appuie que sur deux angles, tandis que dans la voûte en arc de cloître chacun des quatre triangles sphériques, ayant pour base un de ses côtés, porte tout le long

du mur où il prend naissance, d'où il suit que la voûte en arc de cloître est plus solide que la voûte d'arête.

De même que le polygone d'un nombre infini de côtés devient un cercle, de même la voûte en arc de cloître, élevée sur un polygone régulier d'un nombre infini de côtés, prend la forme d'une demi-sphère et devient une voûte sphérique. On en peut induire, ce que d'ailleurs la science a démontré, que la voûte sphérique est la plus solide des voûtes en plein-cintre.



NICHE OU CUL-DE-FOUR.

A ces variétés de la voûte, il faut ajouter celle qu'engendre la variété du plan, c'est-à-dire la configuration des surfaces qu'il s'agit de couvrir, car le *plan* d'une voûte n'est autre chose que le sol qu'elle couvre. Si on laisse tomber des lignes verticales, des *aplombs* des divers points qui marquent la naissance de la voûte, la rencontre de ces aplombs avec la surface horizontale du pavé y dessinera le plan. Si le plan est un demi-cercle, on pourra le couvrir d'un quart de sphère appelé *niche* ou *cul-de-four*. Si le plan est triangulaire ou se termine par un triangle, on pourra le couvrir par un demi-cône appelé *trompe;* mais ces plans ne sont jamais ceux d'un édifice monumental : ils ne se rencontrent que dans des portions de monument.

Le plan de forme ronde, qui avait, dans l'antiquité, une signification symbolique (nous l'avons dit plus haut), a été employé souvent par les Grecs, plus souvent encore par les Romains, lesquels y voyaient sans doute indépendamment de la tradition religieuse, des conditions de solidité et de durée. Rien de plus solide, en effet, qu'un mur circulaire, et c'est au point qu'un pareil mur pourrait subsister avec une très-petite

épaisseur. « Cette propriété, dit Rondelet (*Art de bâtir*), se démontre par une expérience fort simple : si l'on prend une grande feuille de papier, on ne pourra jamais la faire tenir debout étendue en ligne droite; mais si l'on en forme un cylindre creux, elle se soutiendra avec une certaine stabilité, quoique l'épaisseur de sa base ne soit pas la millième partie de la hauteur de la feuille. »

Mais du moment qu'une enceinte circulaire doit être couverte, comme elle ne peut l'être qu'en voûte pour peu que l'enceinte soit grande, les murs doivent avoir une épaisseur proportionnée à la charge qui va peser sur eux. En moyenne, l'épaisseur du mur dans une salle ronde voûtée est égale au septième du diamètre intérieur. C'est ce qu'on observe dans la rotonde du Panthéon, à Rome, et dans plusieurs autres qui peuvent servir de modèles (*Parallèle des salles rondes de l'Italie*, par Isabelle), et cette proportion ne regarde pas seulement le constructeur, elle intéresse l'artiste, puisqu'elle importe à la solidité apparente, condition essentielle de la beauté. Au Panthéon d'Agrippa et dans beaucoup d'autres rotondes, l'épaisseur des points d'appui est énergiquement accusée par huit évidements, dont l'un est affecté à la porte d'entrée et les sept autres à des niches. La voûte porte ainsi sur huit piliers principaux, réunis par de grands arcs, et les vides mêmes qui les séparent contribuent à la solidité du mur circulaire en reportant le fardeau sur des points choisis, dont la résistance est prévue, calculée, inébranlable.

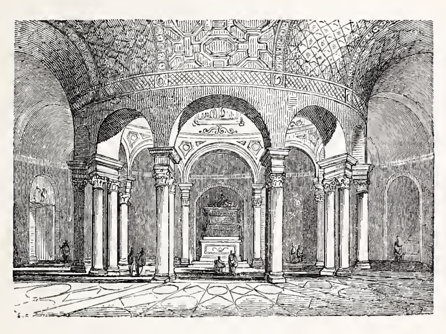
Cherchons maintenant de quelle manière les grandes variétés de la voûte monumentale agiront sur l'esprit du spectateur. Nous avons fait pressentir dans les propositions précédentes que l'architecture curviligne atteignait bien difficilement au sublime, qu'elle ne pouvait produire les impressions de la grandeur et de la majesté qu'à la condition d'être immense, parce que la ligne courbe, en se repliant sur elle-même, rapetisse tout ce qu'elle enserre, adoucit l'effet du clair-obscur en le graduant, et substitue au contraste, qui excite notre âme, la gradation, qui l'apaise.

La sphère est le solide qui contient la plus grande quantité de molécules sous la plus petite surface possible. Il en résulte que la voûte sphérique paraîtra toujours petite en comparaison de l'étendue qu'elle embrasse et qu'elle couvre. Il n'en est pas de même de la voûte en berceau, parce qu'elle est portée sur deux murs parallèles et qu'ainsi elle réunit les puissances de la ligne droite aux sensations que produit la ligne courbe. Quand elle est monumentale et prolongée, la voûte en berceau peut étonner les yeux et frapper un grand coup sur l'imagination;

elle peut même éveiller le sentiment du sublime. Ces tunnels souterrains ou sous-marins que nous voyons de nos jours percer les montagnes, traverser les bras de mer ou les fleuves, et renouveler, sous clef de voûte, les hypogées funèbres de l'antique Égypte, ces tunnels ont quelque chose de mystérieux et de terrible, soit qu'une lumière artificielle en combatte l'obscurité, soit que le regard n'y aperçoive le jour qu'aux deux extrémités du berceau, dont l'une, toujours rétrécie par l'éloignement, apparaît comme un point lumineux dans les ténèbres. Là se vérifie ce que nous avons dit touchant la rectitude et la continuité des lignes, et sur les solennelles impressions qui en peuvent résulter. Elles étaient connues, ces impressions, des communautés religieuses du moyen âge. On les retrouve dans les monastères où l'architecture chrétienne bâtissait un asile aux âmes délicates et contemplatives, aux âmes blessées. Bien souvent les grandes constructions monastiques présentent des voûtes en berceau, soit dans les réfectoires profonds et sonores, soit dans les allées intérieures qui séparent les cellules des cénobites, soit dans les cloîtres qui longent l'église de l'abbaye. Tout récemment, en Espagne, nous avons vu dans un monastère abandonné un de ces corridors voûtés, longs et sombres, que l'on ne peut parcourir sans éprouver, dès les premiers pas, un sentiment indéfinissable qui dispose à la mélancolie et au dégoût de la vie. En corrigeant le froid parallélisme des murs, la perspective les resserre graduellement jusqu'à leur extrémité, et lorsque la voûte n'est éclairée que par là, le spectateur se sent comme menacé par le rétrécissement du berceau qui fuit devant ses yeux. L'âme opprimée songe à s'évader par l'unique issue qui s'offre aux regards, et qui, au loin, s'emplit d'air et d'azur. Ce passage subit d'une ombre large à une étroite lumière se modifie dans le sens de la beauté lorsqu'on a percé dans les reins de la voûte quelques ouvertures qui en tempèrent la sinistre obscurité, et y font alterner avec douceur le clair et le sombre. Mais du moment que ces ouvertures sont murées et que la voûte en berceau se continue sans interruption entre deux lignes parallèles rendues convergentes par les illusions de l'optique, l'effet redevient imposant et terrible : l'âme est saisie par l'inattendu ; elle peut être heurtée par le sublime.

Tout autre est l'impression que produit la voûte annulaire. Bâtie sur un plan curviligne, elle s'élève entre un mur concave et un mur convexe, et présente ainsi dans tous les sens des surfaces courbes. Il en résulte que le spectateur n'en voit jamais qu'une portion, le quart environ si le plan de la voûte est un double cercle, et dès lors la plus grande partie

de l'espace à parcourir échappant à ses regards, il est comme précédé et suivi dans sa marche par le mystère. Si la voûte est médiocrement éclairée, ce mystère peut devenir redoutable ; si une lumière plus abondante y pénètre par des lunettes ou par des arcades, cette lumière n'étant brusquement interrompue sur aucun point par aucun angle, le jeu du clair-obscur répond à un sentiment de tranquillité et de douceur. L'œil passe par une insensible gradation de la lumière à l'ombre, sans apercevoir où l'une finit, où l'autre commence, de sorte que le genre d'expression qui appartient déjà aux lignes courbes se trouve concorder naturellement avec le mariage continuel du jour et de la nuit.



VOUTE ANNULAIRE.

Mais le plus souvent la voûte annulaire, au lieu d'être soutenue par des murs, s'appuie sur des supports isolés, pieds-droits ou colonnes, comme celle qui sert pour ainsi dire de bas côté à la magnifique rotonde de la Halle aux Blés, à Paris. Cette voûte, ou plutôt ces voûtes, car elle est double, représentent un berceau annulaire pénétré par une suite de voûtes perpendiculaires à sa direction. L'intersection du berceau par ces voûtes donne pour chacun des entre-colonnements des voûtes d'arête plus étroites à une extrémité qu'à l'autre. On les nomme en architecture voûtes d'arête *en tour ronde*. Celles de la Halle aux Blés, éclairées par la lumière qui tombe de la coupole, recoivent un jour abondant mais calme, un jour de reflet qui atténue l'aspérité des arêtes, émousse les contours et met de l'harmonie entre l'effet des nefs circulaires et le caractère imposant, tranquille, j'allais dire silencieux, de cette grande coupole, presque aussi vaste que le Panthéon de Rome.

Étudiée dans ses rapports avec le sentiment, la voûte sphérique exer-

cera sur l'esprit une action analogue à celle que nous venons d'indiquer. Parlons d'abord de la voûte sphérique simple, celle qui porte *de fond*, comme disent les architectes, c'est-à-dire sur un mur circulaire plus ou moins subdivisé. L'effet d'une voûte sphérique tient avant tout au rapport établi entre sa hauteur et son diamètre. Dans le Panthéon de Rome, ces deux dimensions sont exactement semblables, c'est-à-dire que la hauteur de la salle, depuis le pavé jusqu'au sommet de la voûte, est égale au diamètre intérieur. Quant à la hauteur particulière du dôme, à partir du point où il se détache du mur, elle est égale au demi-diamètre, de manière que la voûte décrit un cintre parfait. C'est là surtout que nous avons pu apprécier l'effet des lignes courbes dans l'architecture monumentale. La douceur des contours qu'engendrent la courbure du dôme et celle du tambour qui le soutient, la sécurité qu'inspire la vigueur massive des supports, le volume d'air enfin qui circule et se dégage sous ce globe de pierre, tout procure à l'âme un sentiment de majesté calme qui, peu à peu, se change en admiration quand l'esprit est parvenu à mesurer l'étendue de l'espace fermé par le mur, couvert par le dôme. Ici encore le regard n'est excité par aucun angle, par aucune transition brusque de la lumière à l'ombre. Au lieu des contrastes qui, dans les monuments rectilignes, heurtent l'esprit, nous n'avons que des modulations qui le ménagent, des gradations qui l'apaisent, comme ferait une mélodie religieuse et lente. Mais nulle part on ne sent mieux qu'au Panthéon de Rome la vérité du principe que nous avons démontré au commencement de ce livre, touchant la prédominance des pleins sur les vides. Le monument est éclairé par une seule ouverture ronde pratiquée au sommet de la voûte et qui ne laisse voir que le ciel. Le jour plongeant qui pénètre par cet œil unique, dont le diamètre n'a pas moins de neuf mètres, projette sur le pavé un cercle tremblant de lumière, ou, se dessinant en ovales déformés et perdus sur la concavité de la voûte, y tourne selon les mouvements du soleil. « Le génie romain apparaît là tout entier, dit l'auteur des *Entretiens sur l'architecture* : l'élévation de l'œil au-dessus du sol intérieur est telle, que son ouverture immense n'influe pas d'une manière sensible sur la température intérieure. Les plus violents ouragans envoient à peine un souffle d'air sur la tête de celui qui se place sous son orbite, et lorsqu'il survient une averse, on voit la pluie tomber verticalement sur le pavé de la rotonde et y tracer un cercle humide. Le cylindre de gouttelettes tombant de cette élévation à travers le vide du monument fait sentir l'immensité de ce vide. C'est dans de pareilles conceptions que le Romain est vraiment grand… »

Si la décoration intérieure du Panthéon n'était pas inutilement et sans

raison divisée en deux étages, si elle n'était pas morcelée par des caissons quadrangulaires dont les renfoncements profonds rompent continuellement la belle courbe du cintre, l'édifice, conservant dans l'indivision de ses membres toute la grandeur de ses proportions, produirait à la plus haute puissance l'effet inhérent aux voûtes sphériques. Tel qu'il est, cependant, si l'on y entre à certaines heures où le détail s'efface, où la décoration se tranquillise, on y éprouve encore ce sentiment d'orgueil et de sérénité que donne le spectacle d'une grande difficulté vaincue par le génie de l'homme; mais l'émotion que l'on y ressent est paisible, indéfinie, graduée, et ne devient que peu à peu solennelle. En suivant es contours de l'immense courbe, la pensée s'élève doucement et comme en spirale jusqu'à l'œil de cette voûte de pierre, par où on aperçoit la voûte des cieux.

L'arc et la voûte furent les traits dominants de l'architecture romaine. Chez les Grecs, la colonne était le principal élément de construction, le support par excellence, et le mur avait la fonction de fermer plutôt que de soutenir. A Rome, il en fut autrement : le mur devint essentiel; il dut résister non-seulement à une pression verticale, mais à la pression oblique des voûtes et des arcs. Le lourd pied-droit, qui est une sorte de mur isolé et façonné, remplaça la colonne grecque, si élégante en sa vigueur, si majestueuse dans sa grâce robuste, si mâle et si ferme dans son apparente élasticité. Un peuple artiste aurait trouvé dans ces conditions nouvelles de nouveaux motifs de beauté; il y aurait cherché un autre art : les Romains, peu fertiles en inventions, peu capables des analyses délicates, pressés d'ailleurs de s'assurer l'empire du monde et ensuite de le régler et d'en jouir, se contentèrent d'adapter les formes de l'art grec à leurs conceptions; ils se servirent des trois ordres comme d'un simple revêtement.

A une époque où Rome naissante n'était encore qu'une ville obscure, des constructions colossales y existaient déjà, telles que le grand cloaque bâti par Tarquin l'Ancien et le grand cirque. On eût dit que, prédestinée à être le centre de l'univers, Rome se préparait à devenir une capitale immense, le séjour du peuple souverain. Tout ce qui, dans l'art étrusque, n'était pas une imitation des ordres grecs, et tout ce qui dans l'art romain provenait de l'Étrurie, portait un caractère d'énergie, d'austérité et d'archaïsme. Les rois d'origine étrusque avaient importé à Rome une architecture rude, imposante par sa force et qui n'avait pour toute beauté que son aspect de solidité inaltérable, sa rudesse même.

Tant que le peuple romain mit en œuvre l'arc et la voûte, il eut une

architecture remarquable et qui devint sienne, bien qu'elle ne fût qu'une application développée de l'art étrusque. Lorsque, voulant prévenir les débordements du lac d'Albano, ils creusaient un de ces canaux d'écoulement qu'on appelle des *émissaires*, et le voûtaient sur une longueur de quinze cents mètres; lorsqu'ils élevaient en pierres rustiquement taillées l'édifice qui servait d'entrée à la grotte du canal; lorsqu'ils bâtissaient dans le même style ces grands aqueducs qui enjambaient les ravins, franchissaient les vallées et, traversant de toutes parts la campagne romaine sur des suites de hautes arcades, souvent superposées, portaient d'une montagne à l'autre des torrents d'eau pure..., les Romains témoignaient d'un génie propre, d'un génie fier, puissant et pratique. Ressortant sur le ciel ou sur le fond brun des montagnes, l'aqueduc romain, avec ses lignes droites et ses courbes répétées, possédait une double expression : celle du mouvement dans la succession des arcades courantes, celle du calme dans la longue horizontale qui les domine. Aujourd'hui, quand on en voit de loin les ruines, ces aqueducs prodigieux ressemblent à des colosses rangés en bataille. Toutes les fois qu'elle est simple, l'architecture romaine est grande parce qu'elle s'accuse avec franchise, avec ampleur, parce qu'elle montre clairement le jeu de ses muscles et le mécanisme de sa mâle structure. Or, l'apparence d'une solidité à toute épreuve peut être à elle seule une beauté imposante, dès qu'elle procure la notion d'une éternelle durée. En asseyant leurs voûtes sur des culées massives, en épaississant les trumeaux de leurs arcades, en élevant leurs coupoles sur des piliers énormes et en quelque sorte monolithes, puisque les matériaux en étaient liaisonnés par un mortier incomparable, les Romains pouvaient obtenir à la fois, et dans le même édifice, l'effet qui résulte chez les Grecs de l'âpreté des entre-colonnements, et l'impression que produisent l'amplitude des courbes et l'étendue des vides intérieurs.

Mais lorsqu'ils voulurent faire œuvre d'art, les Romains, ne sachant ni inventer, ni s'assimiler les inventions d'autrui, accumulèrent les fautes. Non-seulement ils employèrent les ordres sans les comprendre et ne réussirent qu'à les corrompre, mais encore ils imaginèrent une fusion malencontreuse de l'architecture hellénique avec l'architecture étrusque, c'est-à-dire de la plate-bande avec l'arc.

Les ordres? Nous avons expliqué déjà comment ils furent dénaturés par les Romains, surtout les deux ordres grecs par excellence, le dorique et l'ionique. Étrange contradiction! les Romains, qui attachaient tant de prix aux apparences de la force et qui en imprimèrent les accents à leurs

arcs et à leurs voûtes, firent disparaître ces accents dans l'ordre dorique! Ce fut en l'affaiblissant qu'ils le rendirent méconnaissable! Aux belles époques de l'art grec, aux siècles de Pisistrate et de Périclès, la colonne dorique avait toujours eu en élévation moins de six fois son diamètre : les Romains l'atténuèrent jusqu'à lui donner sept diamètres de hauteur, et ils lui ôtèrent ainsi le caractère de la force. Elle était sans base et paraissait surgir des fondations à l'image d'un chêne enraciné dans la forêt : ils y ajoutèrent un tore et une plinthe carrée, comme si, après avoir été allongée, elle se trouvait encore trop courte pour aller du sol à l'architrave. Les Grecs lui avaient laissé la forme d'un cône, même en lui donnant un renflement insensible : les Romains placèrent ce renflement vers le milieu de la colonne, de sorte qu'amincie par le bas et par le haut elle eut la figure d'un fuseau tronqué aux deux bouts. Le chapiteau était serré à la gorge par des rainures qui entraient dans le vif de la colonne : les Romains substituèrent à ces entailles énergiques un astragale mou, un anneau large et lâche. L'échine présentait un profil superbe, exprimant la tension d'un muscle qui se roidit pour porter un fardeau : cette forme admirable fut remplacée à Rome par une moulure boudinée, insignifiante, et que l'on trace au compas, le *quart de rond!* Le tailloir était uni et fort : les Romains en affaiblirent l'aspect en le divisant. L'architrave était robuste et plus haute que la frise : les Romains prirent l'inverse de ces proportions... et pour tout dire en un mot, ils ne touchèrent pas à un seul membre de l'architecture dorique sans en méconnaître la fonction, sans en altérer la physionomie.

Dans l'ordre ionique, où la grâce devait remplacer la force, les Romains, nous l'avons vu, ont apporté des altérations non moins choquantes. A la base ronde, souvent tressée, qui chaussait comme un cothurne élégant les colonnes grecques, ils ajoutèrent un socle carré, disgracieux, inutile, et plus qu'inutile, gênant. La variété qu'offrait le chapiteau, par ses deux volutes et ses deux coussinets, disparut au temps des empereurs, pour faire place à quatre volutes semblables qui effacèrent la signification du chapiteau, l'idée charmante et toute symbolique d'un coussin interposé délicatement sous l'architrave pour en prévenir le froissement, pour en amortir le poids... Et combien d'autres déviations, déjà indiquées dans le cours de ce livre!

Mais la plus remarquable, la plus malheureuse innovation introduite par les Romains dans l'architecture, ce fut le mélange de deux principes qui n'étaient pas de nature à se combiner, l'arc et la plate-bande.

Toute construction se compose de supports et de parties supportées.

Un peuple qui a sous la main d'énormes blocs de granit, de pierre ou de marbre, peut adopter le système de la plate-bande et faire porter de grandes architraves d'une seule pièce sur des colonnes suffisamment espacées pour la circulation. Un peuple chez qui la pierre n'est ni assez abondante ni d'un transport assez facile pour fournir matière à des tra-



COMBINAISON DE L'ARC ROMAIN AVEC LA PLATE-BANDE ET LES ORDRES GRECS.

(Théâtre de Marcellus, à Rome.)

vaux immenses et rapides adopte le système de l'arc et de la voûte qui permet de construire en peu de temps de vastes édifices avec de petits matériaux. Ce sont là deux systèmes parfaitement distincts, dont chacun peut et doit se suffire à lui-même. Les Romains, qui étaient des constructeurs excellents et d'habiles ingénieurs, mais de médiocres artistes, imaginèrent, disons-nous, de marier les deux principes. Pour les temples, il est vrai, ils employèrent, au moins à l'extérieur, les colonnes isolées, la plate-bande et les ordres grecs, sans doute parce que le res-

pect des traditions religieuses les empêchait d'appliquer une architecture nouvelle à la demeure des anciens dieux; mais il n'en fut pas de même pour les autres monuments, tels que théâtres, amphithéâtres, arcs de triomphe. Sur l'arcade soutenue par ses pieds-droits, ils posèrent une plate-bande composée de plusieurs morceaux, et comme la plate-bande semblait appeler la colonne, ils engagèrent une colonne dans chaque pied-droit. Ils employèrent ainsi deux supports de nature différente pour soutenir le même fardeau. Rien n'était plus contraire au sentiment de l'art que ce mélange adultère, car, en adossant des colonnes aux pieds-droits, on assigne un rôle de pure décoration à ce qui, par essence, est un support. On associe deux choses *principales* pour faire de l'une l'*accessoire* de l'autre. Que penser, en effet, de cet accouplement des arcades avec les colonnes, sinon que l'une des deux forces est venue suppléer à l'insuffisance de l'autre? Serait-ce que, la plate-bande s'étant brisée, on aurait construit une arcade après coup pour la soutenir? Serait-ce au contraire que, l'arcade étant trop faible pour porter l'entablement, on l'aurait consolidée par une colonne en guise de contre-fort? Voilà ce que le spectateur peut se demander. Évidemment, la conception manque d'unité; elle manque aussi de logique. La plate-bande et l'arc sont deux méthodes de construction engendrées par deux principes tout différents : or un principe ne saurait être le complément d'un autre principe, pas plus qu'une pièce d'or ne peut être l'appoint d'une autre pièce d'or. Les ordres grecs sont trop illustres pour n'être que l'accompagnement d'une architecture qui leur est étrangère.

Ce vice de l'art romain, vivement signalé de nos jours par les artistes éminents qui ont remis en honneur le moyen âge, avait été aperçu au XVIIIe siècle par Frézier (*Dissertation sur les ordres*) : « Si les colonnes, « dit-il, sont suffisantes pour porter les entablements et une voûte, « pourquoi les appuyer contre des pieds-droits d'arcades? Si elles ne « sont pas suffisantes, il faut en multiplier le nombre dans la longueur « et dans l'épaisseur de l'édifice en les serrant et en les accouplant dans « les endroits où il en est besoin. Si enfin ces augmentations de colonnes « causent quelque embarras par leur multiplicité, il faut prendre le « parti des arcades simples sans y ajouter des colonnes qui deviennent « inutiles aussi bien que les architraves et les entablements. Ce mélange « ne produit que de vicieux aréostyles, une occasion de dépense super-« flue et une preuve du peu de jugement de l'architecte. »

Ce qu'on pourrait dire pour défendre, au moins par atténuation, le mode romain, c'est qu'il offre une alternance parfois agréable de droites et de courbes, et que les surfaces convexes des colonnes y forment un

contraste avec les surfaces plates du pied-droit. Les restes du théâtre de Marcellus à Rome ne sont pas au premier abord dépourvus d'harmonie. Il est vrai que le prestige qui s'attache aux ruines antiques les fait souvent trouver belles. C'est d'ailleurs une puissance de l'habitude que de nous cacher les déviations du goût, et de nous amener insensiblement à tolérer les disgrâces de la forme, quelquefois même à les admirer.

Un autre défaut des arcades romaines, quand elles s'ouvrent dans un entre-colonnement, c'est que la corniche des impostes qui reçoivent la retombée de l'arc se trouve coupée par la colonne engagée, tandis que la colonne est coupée à son tour par la saillie de l'imposte, ce qui présente l'image ridicule d'un corps mou qui a pénétré dans un corps tranchant, et cela pour venir l'appuyer. Au théâtre de Marcellus, la saillie des impostes (aujourd'hui mutilées) excède le demi-diamètre des colonnes : c'est le défaut dans toute sa difformité. Vignole, en donnant pour règle de ne point dépasser le demi-diamètre, a diminué la grossièreté de ce défaut sans le faire disparaître... Que dis-je ? il l'a consacré par sa règle même. Tout entiers à un sentiment d'aveugle respect pour les ruines de Rome, les architectes de la Renaissance, qui ne connaissaient point l'art grec, se plurent à imiter le théâtre de Marcellus. Scamozzi et Sansovino à Venise, Palladio à Vicence, Pierre Lescot à Paris, et bien d'autres encore ajoutèrent l'autorité de leurs noms illustres à un mode vicieux qui eût offensé l'atticisme d'un Ictinus, d'un Périclès.

Mais ce n'est pas tout, hélas! ces Romains, dont l'art est devenu le nôtre il y a trois siècles, nous ont inoculé bien d'autres erreurs. Ce sont eux qui, perdant la tradition des belles antes grecques, ont infesté notre architecture de ces pilastres si déplaisants, si froids, si maigres, qui, aplatis contre le mur, ne laissent pas que d'y fleurir en acanthes, ou de s'y couronner de volutes, représentant par impossible un coussinet engagé dans la muraille!

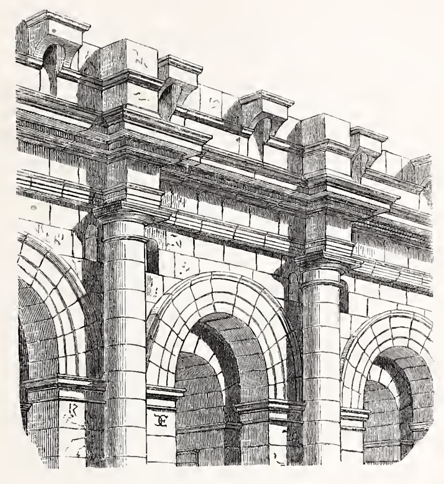
Ce sont eux qui nous ont habitués à placer des colonnes sur des piédestaux, semblables, dit Thomas Hope, à de véritables échasses sur lesquelles on aurait hissé à la hauteur voulue un hors-d'œuvre emprunté à quelque édifice d'une moindre échelle.

Ce sont eux qui ont corrompu la forme des frontons, qui les ont arrondis, brisés, enchevêtrés l'un dans l'autre.

Ce sont eux qui ont conservé l'usage de ces corniches que nous voyons régner dans l'intérieur de tous nos édifices, comme si l'image d'un toit saillant n'était pas déplacée et choquante là où ne sauraient tomber les eaux du ciel.

Ce sont eux qui ont eu l'idée dans les arcs de triomphe, par exemple,

et aux Arènes de Nîmes, de faire soutenir par d'inutiles colonnes les saillies d'un architrave dite *en ressaut*, qui brise la ligne horizontale des entablements par une avance, de manière à former des angles rentrants et sortants; méthode généralement vicieuse, dont les architectes de la Renaissance ont tant de fois abusé, et qui, sous prétexte de rompre la monotonie, produit un morcellement, une confusion contraire à tout



ARCHITRAVES EN RESSAUT.
(Arènes de Nîmes.)

sentiment de grandeur. Les Romains eux-mêmes le comprirent, et souvent pour motiver la présence de ces architraves en ressaut ils les surmontèrent de statues, de sorte que la colonne, si elle continua d'avoir mauvaise grâce, parut avoir du moins quelque raison d'être.

Ce sont eux, enfin, qui nous ont donné l'exemple de superposer les ordres.

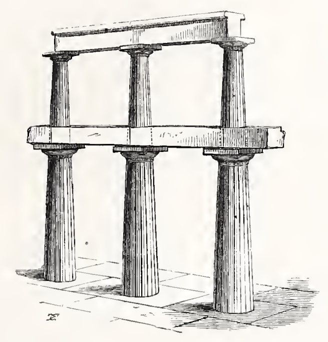
Imprimer à un seul édifice trois caractères différents, c'est une idée que l'art désavoue. Que penser d'un monument dont l'ordonnance est dorique au rez-de-chaussée, c'est-à-dire mâle et grave, ionique au premier étage, c'est-à-dire délicate et gracieuse; corinthienne au second, c'est-à-dire magnifique et riche? N'est-ce pas comme un discours qui commencerait par les fiers accents d'un Bossuet pour continuer sur le ton léger d'un Bernis ou dans le style fleuri d'un Fléchier? A la vue d'une

telle bigarrure, un Grec d'Athènes demanderait si l'on a bâti trois édifices l'un sur l'autre. Mais les Romains n'y regardaient pas de si près ; ils n'apercevaient ni l'inconvenance morale de la superposition des ordres, ni ce qu'il y a de fâcheux à diviser la hauteur d'un monument par trois ordres entassés, dont chacun est surmonté de sa corniche, comme si la corniche qui représente, encore une fois, la saillie du comble, pouvait figurer décemment au premier et au second étage, aussi bien qu'à l'endroit où elle couronne tout l'édifice.

Combien plus habiles furent les Grecs lorsqu'ils durent subir la nécessité de superposer des colonnes dans l'intérieur de leurs temples, comme ils le firent à Pæstum, à Égine, et selon toute apparence au Parthénon et au temple mystique de Cérès à Éleusis (*Antiquités inédites de l'Attique*)! Dans la petite cella des temples antiques, des supports assez hauts pour porter la couverture eussent été d'une grosseur démesurée et gênante, parce que leur diamètre étant proportionné à la hauteur eût occupé trop de place. Les Grecs firent deux étages de colonnes, mais de colonnes *semblables*; à l'ordre dorique ils superposèrent l'ordre dorique. Ce ne sont pas eux qui auraient imaginé d'élever les uns sur les autres des ordres *différents*; la sûreté de leur goût leur eût épargné cette faute. Lorsqu'on place l'ordre ionique, dont la colonne a une base, sur la colonne dorique, dont le fût se rétrécit à mesure qu'il monte, la base de la colonne supérieure dépasse le nu de la colonne inférieure, et il en résulte pour l'œil une impression désagréable. En effet, si les colonnes superposées ont une base commune qui est le sol et paraissent monter de fond, en d'autres termes, si le second support n'est que la continuation du premier (comme on le voit dans les savantes et belles restitutions de Pæstum, d'Égine et du Parthénon, par MM. Labrouste, Garnier et Paccard), les deux ordres n'en font qu'un; ils ne présentent réellement qu'une seule colonne interrompue par l'architrave ; mais si le second ordre possède une base distincte, l'édifice semble recommencer au second étage, et l'on se trouve avoir accusé maladroitement une division qu'il fallait dissimuler, au contraire, dans l'intérêt de la grandeur. C'est ainsi que les Romains ont commis faute sur faute en superposant des ordres divers, à l'inverse des Grecs qui, par la répétition du même ordre, avaient respecté à la fois l'unité morale pour l'esprit, l'unité optique pour les yeux.

On le voit, les ordres n'étaient à Rome qu'un luxe d'emprunt, un habillement sans rapport avec la chose habillée. Cela est si vrai, que les membres de la construction grecque qui rappelaient la charpente sont reproduits par les Romains là où il n'y a que des voûtes.

Dans un monument circulaire et voûté, comme le théâtre de Marcellus, que signifient les entablements grecs? Que représentent les triglyphes, les gouttes, les denticules, là où il ne put jamais y avoir ni poutres, ni chevilles, ni solives? Pourquoi conserver les images commémoratives d'une construction en bois qui n'a jamais existé dans le système des arcs?



SUPERPOSITION DES COLONNES DANS L'ARCHITECTURE GRECQUE.

(Restitution du temple d'Egine, par M. Garnier.)

Une chose pourtant recommande les artistes romains : c'est la nouveauté et le caractère ingénieux de leurs plans. Ils remplissent avec bonheur, avec aisance, les programmes les plus compliqués. Théâtres, amphithéâtres, thermes, camps, prétoires, hippodromes, basiliques, ils savent disposer tous les bâtiments d'utilité publique avec une habileté rare. S'agit-il, par exemple, de construire des bains pour une population nombreuse? Tous les besoins sont prévus, étudiés et satisfaits. Larges abords, facilité de la circulation, transitions hygiéniques ménagées entre l'air intérieur et la température du dehors, gymnases, jardins, promenoirs, salles de conversation, rien n'est oublié de ce que demandent le corps et l'esprit d'un homme civilisé. Et l'architecte ne perd pas un pouce de son terrain; il utilise tous les vides : pour la convenance, en y distribuant les petits services; pour la solidité, en les couvrant par de petits arcs, qui, adossés aux grandes voûtes, leur servent de contre-forts.

L'architecture romaine est essentiellement pratique et pour ainsi dire *administrative ;* elle traduit en pierre les décrets du sénat, les édits du prince, les ordres du consul, et sous ce rapport elle est un modèle... Mais, il importe de s'en souvenir, l'utile n'est pas le beau, et la conve-

nance n'est qu'une partie de l'art. Ce n'est donc pas à l'école des Romains que nous devons apprendre l'architecture, si nous ne voulons pas nous borner à être des constructeurs, des ingénieurs. Les maîtres, les vrais maîtres de ce grand art, ce sont les Grecs. Ceux-là nous enseigneront, non-seulement une architecture admirable, mais les principes en vertu desquels on pourra la changer, la transformer, en inventer une autre. Par eux la convenance et la beauté ont été soudées si merveilleusement qu'elles sont devenues inséparables. De l'étude approfondie de leurs monuments se dégage cette vérité lumineuse : que l'architecture n'est pas une construction que l'on décore, mais une décoration qui se construit.

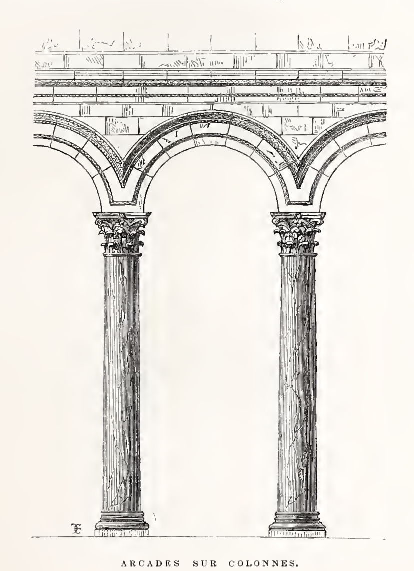
Style byzantin. — A l'époque où le christianisme sortit des catacombes pour célébrer ses mystères au grand jour, une évolution dut s'opérer dans l'architecture, car c'est le privilége de ce bel art de correspondre par une face nouvelle à tous les changements de croyances.

La conjoncture la plus favorable à l'invention d'un nouveau style fut la translation de l'empire romain à Byzance. Le triomphe du christianisme, monté sur le trône avec Constantin, se trouva de la sorte coïncider avec l'événement qui transportait le siége de la souveraineté universelle dans une ville orientale et hellénique, et qui allait faire de l'empire romain un empire grec. Bien que dégénérés, les descendants des Ictinus, des Callicrate, des Mnésiclès, purent alors ressaisir le sceptre de l'architecture et montrer comment il savaient développer un principe inconnu à leurs aïeux, en déduire des conséquences neuves, en tirer un autre art, ou du moins un art réformé, rajeuni.

Poser une plate-bande sur un arc, faire de la colonne un contre-fort surmonté d'un entablement, se servir des ordres comme d'une décoration d'emprunt, les superposer l'un à l'autre en répétant à chaque étage des corniches, et entasser ainsi trois ou quatre édifices différents dans un seul et même édifice..., c'étaient là des hérésies qui devaient choquer le goût excellent des Grecs. Aussi, dès qu'ils eurent à manier le système de l'arc, ils brisèrent le carré dans lequel les Romains l'avaient inscrit, et la colonne, rendue à son véritable rôle, redevint un support. Au lieu de monter jusqu'à la hauteur d'un entablement déplacé, qui d'ailleurs était supporté par l'arc et par le pied-droit, la colonne prit la place du pied-droit, et son chapiteau fut une imposte qui reçut la retombée de l'arc.

Déjà cette innovation s'était produite, sous le règne de Dioclétien, dans le palais que cet empereur avait bâti à Spalatro, en Dalmatie ; mais il y a toute apparence que ce furent des Grecs qui eurent l'idée de cette

réforme, car les Romains, qui employaient toujours des artistes grecs à Rome, durent, à plus forte raison, les employer dans un pays aussi voisin de la Grèce que l'était la Dalmatie. Les Grecs de Byzance se souvinrent que leurs ancêtres avaient aussi engagé des colonnes dans le temple d'Érechthée à Athènes, dans la basilique des Géants à Agrigente; mais les architectes de la grande époque avaient en pareil cas considéré et traité le mur comme une clôture, et non pas comme un support. La

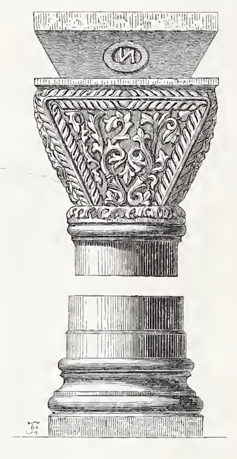


ARCADES SUR COLONNES.

colonne, chez eux, avait donc toujours rempli sa fonction principale, qui était de porter l'entablement. Les Byzantins comprirent à merveille combien il était inconvenant d'assigner à la colonne un rôle additionnel et accessoire : c'était changer un maître illustre en un serviteur obscur.

Cependant, l'arcade sur colonnes présentait un défaut : lorsque deux arcades sont portées par un pilier cylindrique, leur base commune est un carré qui repose sur un support rond; il en résulte que les quatre angles du carré faisant saillie sur le nu de la colonne paraissent sans appui au-dessous du tailloir et forment, comme l'on dit en architecture, un *porte-à-faux*. Si le spectateur est placé dans la diagonale, ce porte-

à-faux devient choquant parce qu'il est alors de toute la différence qui existe entre le rayon du cercle inscrit dans le carré et la diagonale de ce carré. Pour corriger ce défaut, les Byzantins changèrent la forme du chapiteau, et ils lui en donnèrent une qui semblait reporter vers le centre la charge des sommiers. La corbeille du chapiteau corinthien fut ébranchée, et, au lieu de s'évaser comme le calice d'une fleur, elle affecta la



BASE ET CHAPITEAU BYZANTINS.

(Saint-Vital de Ravenne.)

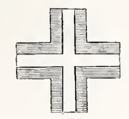
forme cubique d'une pyramide tronquée, renversée sur la pointe et reliée par une légère courbure à l'astragale de la colonne. Au lieu de se creuser, les arêtes de cette pyramide se gonflèrent, de sorte qu'elle prit de l'épaisseur et de la force justement là où elle se trouvait évidée, *affamée* par la sculpture des acanthes. Des feuillages délicats y furent ciselés, mais d'un relief discret qui n'ôtait rien au volume du chapiteau, et, de plus, le tailloir ne fit pas la moindre saillie sur les sommiers de l'arcade, comme on le voit dans les chapiteaux de Sainte-Sophie à Constantinople. De cette manière, le porte-à-faux devint insensible ; l'élégance corinthienne fit place à une beauté moins gracieuse, mais dont la pesanteur était un calcul d'harmonie entre le support et la chose supportée. Quelquefois, par exemple à Saint-Vital de Ravenne, les Byzantins posèrent sur le chapiteau un second tailloir diminué par en bas, comme pour ménager

une double transition entre la rondeur de la colonne et le carré que dessinait la naissance des deux arcs.

Et, maintenant, pour éviter que les archivoltes qui encadraient les deux arcs ne vinssent à se pénétrer et à se confondre au-dessus du tailloir, on leur donna beaucoup moins de largeur que n'en avaient les archivoltes romaines retombant sur un pilier quadrangulaire. La décoration se construisait ainsi d'elle-même, ou, si l'on veut, la construction engendrait et prononçait elle-même sa décoration.

Mais le trait dominant de l'architecture byzantine, c'est-à-dire du système des voûtes manié par les Grecs, fut la *coupole sur pendentifs*, dont la structure va être expliquée au lecteur.

Les religions qui commencent se plaisent aux symboles. Aussi voyons-nous le christianisme imprimer tout d'abord des formes symboliques à l'architecture qui allait exprimer ses mystères et ses croyances. Les premiers temples chrétiens en Orient sont polygones ou circulaires et couverts d'un dôme. Cette forme, employée à Jérusalem dans l'église de l'Ascension, bâtie par sainte Hélène, était regardée comme l'emblème du triomphe de Jésus-Christ s'élevant dans la voûte du ciel. Bientôt, pour réunir la foule nombreuse des fidèles, on fit de l'espace couvert par le dôme le centre d'une croix dont les quatre branches sont égales, et qu'on appelle une croix grecque. Cette croix était formée par la combinaison de

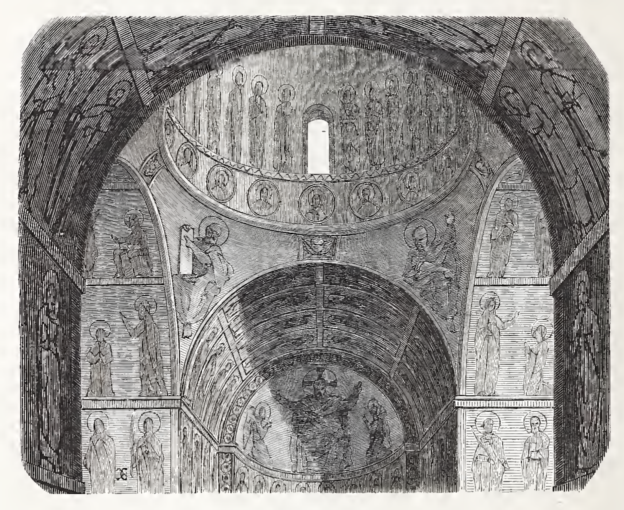


GAMMADA OU CROIX GRECQUE.

quatre *gamma* (Γ, γαμμα), et comme la troisième lettre de l'alphabet grec exprime le nombre trois, on donnait à la figure ainsi composée le nom de *gammada* (γαμμαδα), qui signifiait la trinité. Le dôme et la croix grecque étaient donc les deux caractères symboliques de l'architecture chrétienne en Orient.

Mais comment réunir ces deux images, celle du triomphe et celle de la trinité? Comment élever un dôme au centre d'une croix, c'est-à-dire sur un carré, en laissant libres les quatre branches de la croix? C'était là un problème dont la seule pensée dut paraître hardie jusqu'à la témé-

rité, d'autant plus hardie qu'on voulait donner un immense développement à cette coupole centrale. Les Romains, dans leurs magnifiques rotondes, telles que le Panthéon d'Agrippa, avaient élevé des coupoles portant *de fond,* ce qui veut dire s'élevant d'aplomb sur leurs fondements et appuyées directement sur le sol. Ces coupoles étaient tantôt soutenues par un gros mur cylindrique, tantôt assises sur huit ou dix piliers dessi-



EXEMPLE DE COUPOLE SUR PENDENTIF.

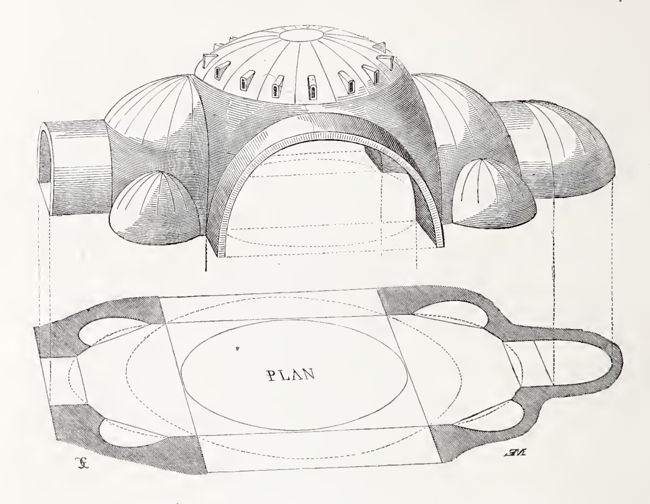
nant un polygone régulier qu'il était facile de ramener au cercle ; quelquefois elle portait sur une colonnade circulaire, comme la coupole de l'église du Saint-Sépulcre, à Jérusalem. La difficulté consistait à ouvrir largement le mur cylindrique qui fermait l'édifice ou à supprimer la colonnade qui encombrait l'intérieur, pour faire porter la coupole sur quatre piliers placés aux angles du carré. Les Byzantins trouvèrent la solution du problème. Les quatre piliers furent réunis par quatre grands arcs qui laissèrent libres les quatre branches de la croix, et chacun des piliers présenta la figure d'un panache triangulaire, c'est-à-dire qu'il se termina par une portion de voûte sphérique ayant pour but de boucher, en haut, les quatre angles, et de ramener ainsi à la forme circulaire ce qui, en bas, dessinait un carré. Ces panaches ont reçu le nom énergique

de *pendentifs*. Ils semblent, en effet, pendre sur le vide lorsqu'on les voit se projeter dans l'espace suivant une ligne concave, et, partis des quatre coins du carré, former un grand cercle horizontal, qui est la base de la coupole. La plus illustre des coupoles à pendentifs est celle de Sainte-Sophie, bâtie à Constantinople par Justinien et achevée en 537. Là, pour plus de hardiesse, la coupole fut surbaissée (elle a 15 mètres de hauteur sur un diamètre de 36). Formée par une courbe qui, au lieu d'être en plein cintre, ressemble à une demi-ellipse, la calotte de Sainte-Sophie peut-être vue dès l'entrée de l'église, avantage que n'ont point les coupoles surhaussées ou élevées sur des tambours, comme Saint-Pierre de Rome. Enfin, par une disposition inconnue de l'antiquité romaine, la coupole de Sainte-Sophie fut éclairée par un grand nombre de fenêtres ouvertes à sa base, c'est-à-dire sur son grand cercle horizontal, et produisant un effet tout contraire à celui qu'on éprouve sous la voûte du Panthéon de Rome, percée, au sommet, d'un œil unique. « En multipliant à l'infini ces fenêtres dans la base de la grande coupole et des demi-coupoles qui l'accompagnent, les Grecs de Byzance, dit M. Albert Lenoir (*Architecture monastique*), obtinrent un effet nouveau. Ces ouvertures de forme allongée, séparées par des trumeaux étroits, produisent une ligne lumineuse vaguement interrompue dans l'espace par de minces parties, de sorte que la calotte sphérique semble s'isoler du reste de l'édifice. » Nous avons pu vérifier nous-même, à Sainte-Sophie de Constantinople, l'effet magique de cette coupole qui, par un tel jeu de lumière, paraît vraiment suspendue dans les airs. Placé dans une tribune haute, nous mesurions du regard l'immensité des espaces couverts et l'immense volume d'air respirable laissé aux multitudes, et les quatre fleuves de lumière qui remplissent les quatre bras de la croix, et le cercle lumineux qui couronne comme une auréole le lieu très-saint de ce monument dédié à la sagesse divine par l'intelligence humaine. A l'imposante gravité du dôme qui couvre le Panthéon romain, l'esprit grec a substitué ici une audace brillante et ce goût du merveilleux qui a toujours caractérisé le génie de l'Orient.

« Pour bien comprendre le système des coupoles sur pendentifs, dit Garbett (*Rudimentary Treatise*), il faut partir de ces deux principes géométriques : toute section de la sphère par un plan est un cercle, — toute intersection de deux sphères est une courbe qui peut être contenue dans un plan, et conséquemment un cercle.

« Supposons une coupole hémisphérique dont la base circonscrit un plan carré. Si les côtés du plan s'élèvent verticalement jusqu'à la rencontre de la surface hémisphérique, la ligne de rencontre sera, dans tous

les cas, un demi-cercle, un arc plein-cintre. Or, chacun de ces arcs peut rester ouvert, c'est-à-dire que les portions de la coupole ainsi tranchée peuvent être supprimées sans qu'on ait besoin de leur substituer un mur qui boucherait les branches de la croix ; mais cela n'est possible qu'à une condition : c'est qu'une autre voûte viendra s'appliquer contre cet arc plein-cintre pour remplacer l'appui des parties qu'on aura retranchées...



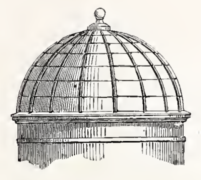
EXPLICATION DU SYSTÈME DES COUPOLES, SELON GARBETT.

(Coupole de Sainte-Sophie, à Constantinople.)

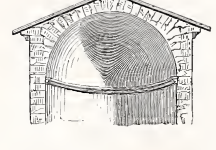
En effet, une coupole sur pendentifs exerce deux genres de pressions : une pression de haut en bas qui se distribue sur les quatre angles du carré, et une poussée extérieure (*outward*) qui s'exerce sur les côtés. Quoiqu'elle porte *sur* les quatre pendentifs seulement, elle s'appuie *contre* des points innombrables, savoir : contre tout le demi-cercle de chacun des grands arcs. » Voilà pourquoi les architectes de Sainte-Sophie ont appuyé leur coupole par quatre voûtes, dont deux sont en demi-coupoles. Il en résulte que la pluralité des coupoles est une conséquence naturelle de l'architecture byzantine, puisque la coupole sur pendentifs ne peut exister sans s'appuyer contre les quatre voûtes qui surmontent les quatre bras de la croix, et que ces quatre voûtes, si on les fait en coupoles ou

demi-coupoles, sont plus faciles à exécuter que des voûtes d'arête et moins dangereuses que des voûtes en berceau.

On le voit, toutes les surfaces rectilignes et rectangulaires du temple athénien deviennent, chez les Grecs de Byzance, des surfaces circulaires et curvilignes, concaves au dedans, convexes au dehors. Et cette convexité extérieure des coupoles est un trait dominant dans l'architecture byzantine. Pour éviter les charpentes, les Byzantins posèrent directement les tuiles ou les plombs des couvertures sur l'extrados des voûtes, qui se trouva ainsi accusé à l'extérieur par des lignes courbes; et lorsque les voûtes aboutissaient à la façade, les frontons, au lieu de dessiner un



COUPOLE EXTRADOSSÉE.



COUPOLE NON EXTRADOSSÉE.

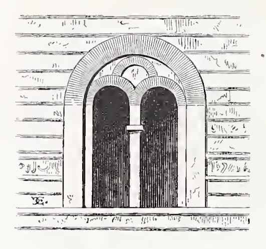
triangle, décrivaient un cintre. Mais un pareil système, on le comprend, ne saurait convenir à tous les climats. Sous le ciel d'Orient, les voûtes extradossées produisant des toitures convexes peuvent braver les intempéries; mais lorsqu'on bâtit des voûtes dans les régions de l'Occident et du Nord, l'écoulement des eaux pluviales demande à l'extérieur des couvertures à pentes droites qui amènent sur les façades des frontons triangulaires. Déjà les monuments byzantins de l'Attique présentent cette concession forcée à la température. Nous l'avons remarqué particulièrement à Athènes, sur les façades de la Kapnicaréa et de la charmante église du Catholicon, et à Daphni, sur la route d'Éleusis, dans l'admirable église du monastère que nous avons visitée, et qui est bâtie à l'endroit même où la fable antique métamorphosa Daphné.

Ainsi, sans tenir compte des exceptions, les caractères dominants de l'architecture byzantine sont :

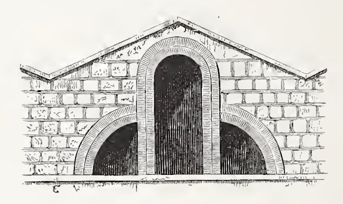
L'arcade sur colonnes, le chapiteau cubique aux arêtes renflées, le plan en croix grecque, la coupole sur pendentifs, la pluralité des coupoles dans le même édifice, l'extradossement des voûtes.

A ces grands caractères il faut ajouter une innovation pleine de grâce, les *arcades géminées*. En divisant par une colonnette une fenêtre

dont les deux baies se terminent en cintre, on donne aux deux petits arcs une retombée commune sur la colonnette, et on les encadre l'un et l'autre dans une commune archivolte, dont le tympan est ordinairement percé d'un œil-de-bœuf, ou orné d'un troisième arc. Parfois la fenêtre se divise en trois arcs, ou *lobes*, portés sur deux colonnettes; ou bien l'arc du milieu, seul complet, domine deux ouvertures plus basses en quart de cercle, qui sont séparées de la baie centrale par des montants de pierre. Les églises de Constantinople et celles d'Athènes présentent les plus charmants exemples de fenêtres géminées, trilobées ou découpées en trèfle.



ARCADE GÉMINÉE.



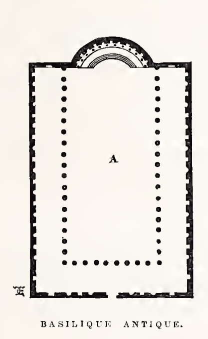
FENÊTRE TRILOBÉE.

Quant à l'ornementation byzantine, elle s'inspire des arts de l'Orient, tels que la damasquinure, l'orfévrerie, la tisseranderie de soie et d'or, la fabrication des tapis. On y voit des perles, des galons, des broderies, des feuillages fantastiques, de merveilleux entrelacs, et l'on y trouve un goût prononcé pour les mosaïques, les dorures, les incrustations de métaux.

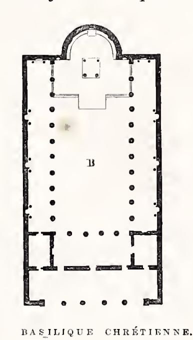
Style roman. — Pendant que les chrétiens grecs renouvellent à Byzance l'architecture, les chrétiens de Rome, animés d'un autre esprit, d'un esprit plus prudent et plus pratique, s'installent dans les édifices païens. Au lieu de rompre avec le polythéisme par l'invention d'un nouveau style, ils viennent sans bruit s'asseoir à sa place, cherchant à greffer sur l'ancien monde un monde nouveau. Adorer le Christ dans les temples de Jupiter, consacrer à la Vierge les sanctuaires dédiés à Junon, à Minerve, c'eût été au commencement brusquer les transitions et blesser le sentiment des fidèles. L'Église préfère donc s'emparer des basiliques, parce que, étant plus spacieuses que les temples, elles ne sont pas souillées par l'adoration des faux dieux.

« Les basiliques, dit M. de Caumont (*Cours d'antiquités monumentales*), servaient à la fois de tribunaux et de bourses de commerce; on s'y réunissait pour parler d'affaires. Quelques-unes pouvaient aussi contenir des

étalages de marchandises, comme nos halles ou nos bazars. A l'extérieur, elles se distinguaient par une grande simplicité; les murs, percés de fenêtres semi-circulaires, n'étaient décorés ni de colonnes ni de sculptures. A l'intérieur, deux rangs parallèles de colonnes ou de pilastres divisaient l'édifice en trois parties inégales dans le sens de la longueur. La galerie centrale était la plus large et la plus élevée; elle était occupée en partie par les marchands, les avocats, les plaideurs, en partie par le peuple... A l'extrémité des trois galeries, il y avait un espace peu profond qui, comme dans nos tribunaux actuels, était réservé exclusivement aux avocats, aux greffiers et autres officiers de justice, et qui se terminait



BASILIQUE ANTIQUE.



BASILIQUE CHRÉTIENNE.

par un enfoncement semi-circulaire placé vis-à-vis de la galerie centrale. C'était au milieu de cet hémicycle que s'asseyait le président ou premier juge, ayant à ses côtés les juges assesseurs. »

Tels sont les édifices que le christianisme occidental transforme en églises et va prendre désormais pour modèles de ses monuments religieux. L'évêque, assisté de ses prêtres, se place au fond de l'hémicycle qui avait été le tribunal, et qui maintenant s'appelle *tribune*; et, comme cet hémicycle est voûté, d'autres lui donnent le nom d'*apside* (ou abside) qui, en grec, signifie voûte, et qui a prévalu. L'espace réservé aux officiers de justice est occupé par les chantres, et s'appellera le *chœur*. L'autel est dressé en avant de l'abside; à droite et à gauche du chœur sont ménagées deux petites chaires, des *ambons*, dans lesquelles on lira l'épître et l'évangile. Les fidèles sont rangés dans les galeries latérales, les hommes à droite, les femmes à gauche, et ces deux côtés de la nef centrale, moins élevés qu'elle, sont ses *bas côtés*. Quant à la haute nef, elle est destinée aux ordres mineurs et aux catéchumènes qui viennent écouter

les instructions pastorales, mais qui n'ont pas encore le droit d'assister à la célébration des mystères. Pour ne pas les exposer aux injures de l'air, à la porte de l'église, on y bâtira un avant-portique, un porche, *atrium*, qui correspond au pronaos des temples antiques, et au vestibule qui, dans les églises byzantines, s'appelle *narthex*. Bientôt, le goût du symbolisme inspire l'idée touchante de donner à l'église la forme d'une croix allongée, qui doit rappeler non plus la trinité, comme la croix grecque, mais l'image du Dieu expirant et l'instrument du supplice. L'architecte ajoute alors aux trois nefs une nef transversale qui les sépare du sanctuaire, et cette nef forme les deux bras de la croix, les *transsepts*. Cependant, des jeunes filles ont voulu se retirer du monde et se vouer à la prière. On assigne à ces vierges pudiques une place à part qui est pour elles comme un cloître au sein de l'église. On les fait monter dans une galerie étroite qui règne au-dessus des bas côtés, galerie obscure d'abord, plus tard éclairée, qui ouvre sur la nef centrale par deux ou trois petites arcades à chaque travée, et qui s'appellera le *triforium*... Voilà comment le christianisme occidental transforma les basiliques en églises, et, tout en conservant le plan primitif, le développa en croix latine.

Le plan en croix latine est donc une première distinction à établir entre l'architecture byzantine et le style occidental. Mais tandis que les Byzantins élèvent leurs coupoles sur pendentifs, les architectes de l'Occident couvrent encore en charpente les nefs de leurs églises. Pourquoi? Parce que, dans les premiers temps du moyen âge, l'art de voûter s'est perdu en Occident avec les autres arts; et, pour en comprendre la décadence, la désuétude, il faut se rappeler quel voile de ténèbres s'étend du ve au xe siècle sur l'Italie épuisée et couverte de ruines, sur la Germanie et les Gaules encore barbares. Trois fois dans cet intervalle, l'art de Byzance fait invasion sur le sol romain et y apporte ses conceptions brillantes, son architecture rajeunie. Au vi^e^ siècle, il arrive à la suite de Bélisaire, et c'est le génie grec qui bâtit Saint-Vital de Ravenne; au viiie siècle, il se répand sur l'Italie comme un fleuve qui roule des paillettes d'or; mais cette alluvion ne féconde que la sculpture et l'ornementation architectonique. Au xe siècle, l'architecture byzantine, après avoir élevé Saint-Marc de Venise, pénètre en France, bâtit Saint-Front de Périgueux, et bientôt toutes ces églises à coupoles du Périgord, de l'Angoumois et de la Saintonge, qui ont été si bien décrites et mises en lumière par M. de Verneilh (*De l'Architecture byzantine en France*). Mais rien ne germe, ou du moins rien ne fleurit en Occident jusqu'à l'an mil, année fatale que les peuples épouvantés attendent comme la fin du monde.

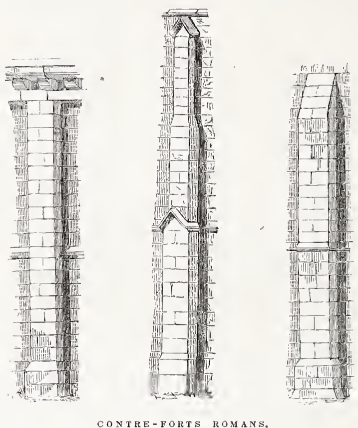
C'est donc seulemeut au XIe siècle que l'architecture occidentale s'éveille d'un si long assoupissement, s'aperçoit de son ignorance, cherche, tâtonne, et, s'instruisant par ses fautes, prend une physionomie et se crée un style, le style qu'on appelle en Italie lombard, en Angleterre saxon, en France *roman*[1].

Cherchons maintenant quels sont les traits distinctifs de ce nouveau style, c'est-à-dire de l'architecture occidentale des XIe et XIIe siècles.

Les premières églises romanes, étant couvertes en charpente comme les basiliques romaines, avaient été en partie détruites par l'incendie ou par le dépérissement des toitures. On songea donc à les voûter, tout en les surmontant d'un toit à deux pentes, nécessaire à l'écoulement des eaux. C'était un véritable problème pour des architectes qui ne conservaient qu'une lueur des traditions antiques. Au commencement, ils élèvent des voûtes en berceau et les soutiennent en donnant une forte épaisseur aux murs longitudinaux et en remplaçant les colonnes par des piliers; mais les piliers et les murs sont insuffisants pour résister aux poussées : l'édifice menace ruine ou s'écroule. On substitue alors aux voûtes en berceau des voûtes d'arête qui distribuent leurs poussées sur certains points seulement; l'on établit sur ces points des piles massives, et, comme ces précautions peuvent être insuffisantes, on projette à l'extérieur des contre-forts adossés à chaque pile, mais peu saillants encore et diminuant de saillie par un talus régulier à mesure qu'ils s'élèvent. L'apparence du contre-fort, voilà donc une seconde distinction à faire

1. M. Vitet a vivement critiqué, dans le *Journal des Savants*, ce qu'il y a d'impropre dans ces dénominations diverses, particulièrement dans le mot *roman*, qui implique une assimilation de l'architecture romane à la langue romane, alors que les principes de formation ne sont pas entièrement les mêmes. Si l'une et l'autre ont une origine romaine, la première a été transformée par un élément exotique, oriental, la seconde par un élément indigène, l'élément celtique. Aux arguments développés par M. Vitet, — ils ont été combattus par M. Léonce Reynaud, — on peut ajouter que le mot *romane*, appliqué à la langue latine dégénérée, implique une idée de corruption qui n'est pas également juste à l'égard de l'architecture, puisque les artistes romans ont heureusement innové dans le système de l'arc, soit en le faisant porter directement sur les colonnes et en supprimant ainsi un membre inutile et un inconvenant emploi des ordres grecs, soit en asseyant leurs arcades sur des pieds-droits flanqués de colonnes engagées, mais de colonnes ayant une fonction de support, et s'élançant jusqu'à la naissance des voûtes pour en recevoir les nervures... — Est-ce à dire qu'il faille remplacer le mot *roman?* Il nous semble que non. Ce mot est aujourd'hui accepté par tant d'archéologues, consacré par tant de livres, qu'on ne pourrait le changer sans porter le trouble dans l'esprit des lecteurs. Il y a donc moins d'inconvénient à le conserver (sous bénéfice d'inventaire) qu'il n'y en aurait à proposer un autre mot.

entre le style roman et l'architecture byzantine. Dans l'art byzantin, le mur n'est qu'une cloison; toute la structure consiste en un système de coupoles et de voûtes qui se contre-buttent mutuellement, et dans le surcroît de force donné aux piliers. Le contre-fort est donc intérieur et latent. Dans l'art roman, au contraire, il est extérieur et visible.

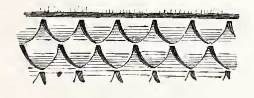


CONTRE-FORTS ROMANS.

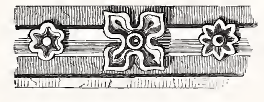
Cependant, la colonne a repris son rôle de support, en Occident comme en Orient. C'est très-rarement qu'on l'adosse aux murailles à titre de contre-fort. Qu'elle soit isolée ou engagée dans un pied-droit, elle est un point d'appui qui part du sol et monte sans interruption jusqu'à la naissance des voûtes ou des arcs. Mais dès que l'édifice est voûté, les supports ayant à porter un plus lourd fardeau seraient ou paraîtraient faibles, s'ils étaient toujours de simples colonnes isolées : on juge prudent de les remplacer par des pieds-droits massifs qui, souvent, alterneront avec les supports cylindriques. Sur les quatre faces de ces pieds-droits, on engage quatre colonnes : deux sur les côtés, pour recevoir les arcades parallèles à la nef; une par derrière, pour recevoir *l'arc-doubleau* de la petite voûte qui couvre les bas côtés (c'est-à-dire la principale nervuure, celle qui va d'un pilier à l'autre, perpendiculairement à l'axe de la nef); une enfin sur la face de devant, pour porter l'arc-doubleau de la grande voûte qui couvre la nef centrale. Ainsi engagée dans le pied-droit et dans la muraille, cette colonne établit une solidarité sensible entre les

parties hautes et les parties basses. Lui donner un diamètre proportionné à son élévation serait impossible, car il faudrait élargir démesurément le pied-droit aux dépens des arcades de la nef, et augmenter ainsi énormément et inutilement le plein aux dépens du vide. La colonne de face sera donc élancée, allongée, et au besoin son ascension verticale conduira l'œil d'un seul trait aux voûtes de la nef. Ici encore, l'art antique est transformé. Au lieu d'altérer les proportions des Grecs, à l'exemple des Romains, les artistes de l'époque romane s'affranchissent complétement de ces proportions, ce qui vaut mieux que de les altérer. Alors l'intérieur du monument change de physionomie comme l'extérieur. Au dehors, les contre-forts commencent à s'accuser; au dedans, les verticales se développent déjà et se prononcent.

Toutefois, cet élancement n'est sensible que dans la colonne engagée. Lorsqu'elle est isolée au rez-de-chaussée de la nef, la colonne romane est toujours épaisse et courte comme celle du dorique primitif de Corinthe



IMBRICATIONS.

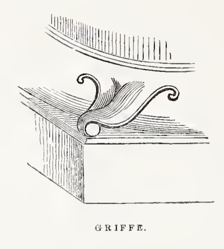


FLEURONS DÉTACHÉS.

ou de Pæstum; mais il est clair qu'en renonçant aux ordres grecs, l'architecte roman a pu varier à l'infini les proportions de sa colonne, la faire trapue ou svelte, délicate ou énorme, suivant les besoins de sa construction. Remplit-elle l'office d'un pilier, il la veut simple et il s'abstient d'en enjoliver le fût, qui demeure lisse. Est-elle, au contraire, employée en petit ou dans une intention décorative, il se permet alors de canneler le fût, de le rubaner, d'y creuser des striures en spirale, d'y fouiller des rudentures, des gaufrures, des nattes, des chevrons, des damiers, des losanges, des zigzags, des fleurons détachés, ou de ces écailles superposées qu'on appelle *imbrications*. Quant à la forme du fût, elle est cylindrique, de sorte qu'ayant le même diamètre de haut en bas, il ne présente, il est vrai, ni l'élégance de la diminution, ni le galbe du renflement, mais il peut s'allonger au gré de l'artiste.

En visitant les églises de village bâties dans le style roman, on y rencontre quelquefois des colonnes engagées qui n'ont point de base et dont le fût, s'arrêtant à hauteur d'homme au-dessus du pavé, repose sur une console ou sur une simple retraite du tambour inférieur. Quand la petite nef est pleine de monde, on comprend que cette brusque interruption de

la colonne n'est pas une pure fantaisie, car on voit des fidèles se presser contre le pilier, sous la colonne sans base, qui s'est rompue tout exprès pour faire place à un membre vivant de l'église... Mais, en dehors de ces exceptions, le fût de la colonne romane a toujours une base qui porte un détail caractéristique : c'est une *griffe* ou une feuille recourbée aux quatre



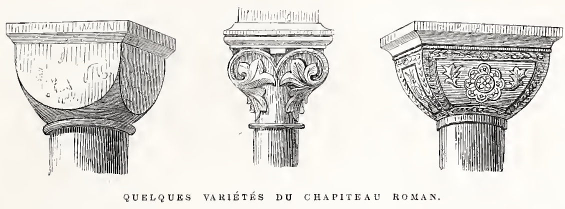
GRIFFE.

angles de la plinthe. Pourquoi cette griffe? Pour adoucir les arêtes coupantes que formerait la plinthe à une hauteur où ces arêtes pourraient blesser les prêtres ou les fidèles qui passent, car la plinthe, sous les colonnes à fortes proportions, s'élève précisément à la hauteur des hanches de l'homme ou de son coude. Aussi n'a-t-on pris cette précaution délicate, masquée sous un ornement, que pour les grosses colonnes du rez-de-chaussée ; celles qui sont placées dans les étages supérieurs, hors de la circulation, conservent leurs plinthes sans griffes. Que si les angles de la plinthe sont abattus de façon à changer le carré en octogone, la griffe n'étant plus motivée doit disparaître, et disparaît en effet au XIIIe siècle, quand le style roman est vaincu par le style ogival, et que les plinthes deviennent polygones.

Résolu ou involontaire, l'oubli des ordres grecs devait amener la transformation du chapiteau, qui en est l'indication la plus éloquente. Aux traditions dorique, ionique et corinthienne, succèdent une liberté absolue, une variété sans fin. Le chapiteau roman se gonfle en une demi-sphère coupée à quatre faces, comme une coupole retournée; il s'évase en entonnoir, se dessine en cœur, se taille en pyramide tronquée et renversée, aux arêtes arrondies, comme celui des Byzantins, s'épanouit en campanule ou affecte les courbes d'une barque, et devient *scaphoïde*. Quelquefois il est brodé de perles dans le goût oriental, et très-souvent il est historié de figures symboliques ou chimériques, comme celles que l'on voit sculptées sur les chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés, à Paris.

On peut passer des heures entières à considérer, dans une église

romane, ces chapiteaux historiés dont pas un ne ressemble à l'autre. Les figures en sont courtes et grossièrement dessinées, mais attaquées d'un ciseau fier. Les symboles en sont obscurs et attachants par leur obscurité même. On est transporté en plein moyen âge; on est envahi par les idées et les sentiments qui obsédaient l'âme de nos pères. Dans ces chapiteaux énigmatiques, le démon est présent sous toutes les



QUELQUES VARIÉTÉS DU CHAPITEAU ROMAN.

Coupole retournée. En cœur. Scaphoïde.

formes : il prend les ailes d'un griffon, le buste d'une sirène, ou la figure et les cornes du vieux Pan aux pieds de bouc. On sent que, du fond des bois, la nature inconnue et les animaux font encore peur à l'homme. Les légendes des saints sont presque toutes fondées sur l'extermination de quelque monstre qui épouvantait la contrée et que l'imagination populaire se représente avec des membres impossibles. Les premiers évêques remplissent le rôle qu'avait joué dans les temps antiques Hercule ou OEdipe. Sur le chapiteau continu qui couronne parfois tout un groupe de colonnes, on voit des saints poursuivre à cheval une bête qui s'enfuit parmi des feuillages imaginaires.

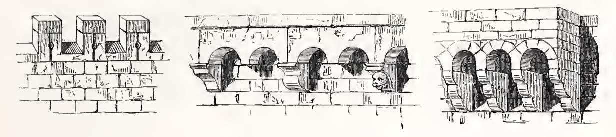
L'accouplement des colonnes est aussi un mode de construction propre à l'architecture romane. Tantôt elles sont accouplées de front, tantôt doublées l'une derrière l'autre; elles ont alors un tailloir oblong qui mesure l'épaisseur de l'arcade. Souvent il arrive qu'on les emploie ainsi dans l'hémicycle du chœur et qu'on interrompt cet arrangement, soit par une alternance de colonnes jumelles et de colonnes simples, soit par deux colonnes symétriquement isolées. On en voit un exemple dans la charmante petite église de Deuil, près de Montmorency, qui fut un instant le refuge d'Abailard. — L'artiste a mêlé ici un élément de variété à la symétrie, en même temps que par l'unité il faisait mieux valoir la répétition.

L'alternance, disons-nous, c'est là un des caractères du style roman. Les colonnes isolées y alternent fréquemment, dans les nefs, avec des piliers flanqués de demi-colonnes, et ce n'est pas un pur caprice qui a fait imaginer cette disposition, car elle a pour effet de débrouiller la perspective, de marquer avec netteté les plans successifs d'une longue nef. Si les gros piliers n'étaient pas séparés par un support plus mince, leur rapprochement les confondrait à la vue pour le spectateur qui entre dans l'église; ils sembleraient se toucher, et l'œil ne pourrait mesurer l'éloignement des derniers supports; au contraire, l'alternance établit entre les piliers un espacement qui permet de les distinguer, d'en apprécier le nombre, de les embrasser tous d'un regard, et de mieux sentir ainsi la dimension qui dispose au recueillement les âmes religieuses : la profondeur. C'est pour obtenir un effet de même nature que le grand Ictinus avait osé diminuer la largeur des abaques sur la face méridionale du Parthénon, parce que cette face, dominant le précipice, ne pouvait être vue que très-obliquement par le spectateur placé sur le rocher de l'Acropole, et que, dans ce raccourci aigu, tous les abaques se seraient confondus en un seul.

L'alternance est une manière de répétition qui est soumise à une règle, savoir : que les parties alternantes diffèrent par le volume ou par l'étendue aussi bien que par la forme. Ce principe est observé non-seulement dans les églises purement romanes, comme celles de Saint-Ursmer et de Soignies, décrites par M. Schayes (*Histoire de l'architecture en Belgique*), mais dans certains monuments de transition, comme la cathédrale de Noyon, dont M. Vitet a écrit une si belle et si lumineuse monographie.

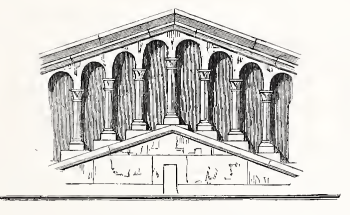
Ce qu'il y avait d'illogique dans l'emploi des ordres grecs par les Romains ne pouvait échapper aux architectes de l'école française, dont la sagacité est amirable toutes les fois qu'ils raisonnent leur obéissance aux traditions, et qu'à une routine aveugle ils substituent leur intelligente initiative. L'entablement grec avec ses trois membres, architrave, frise et corniche, étant l'image décorative d'une construction en plate-bande, n'a plus rien à faire dans le système de l'arc. Les Romains l'avaient maintenu : les architectes romans le supprimèrent, mais en conservant la corniche qui est indispensable au couronnement de tout édifice, puisqu'elle a pour fonction d'écarter la chute des eaux pluviales. Cette corniche, les Romains la répétaient aux divers étages de leurs monuments, lorsqu'ils superposaient les ordres : les artistes romans ne commirent pas une pareille faute; ils placèrent la corniche au seul endroit où elle est voulue : au sommet des murs, à la base du comble, et, pour indiquer au

dehors la division intérieure en étages, ils se contentèrent d'un cordon horizontal soutenu en apparence par une suite de petits arceaux dont les impostes, suspendues à la muraille, forment une frange festonnée qui se prête aux variétés de l'élégance. Peu saillantes aux étages inférieurs, ces arcatures prennent plus d'importance et de relief à la véritable corniche. Alors reparaît l'image des mutules et modillons antiques, rappelés par des supports en saillie, des *corbeaux*, qui tantôt sont sculptés en têtes d'animaux ou en masques humains, tantôt se terminent en pointes ou en consoles. Quelquefois les arcatures sont soutenues par des colonnettes





CRÉNEAUX. CORREAUX ET ARCATURES DE CORNICHES.

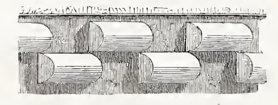


ARCATURES DE FRONTON.

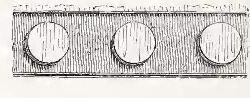
adossées, et, si la corniche est rampante, les colonnettes en suivent l'obliquité en restant toutes d'égale hauteur, disposition qui décore avec grâce les deux pentes du fronton, particulièrement dans le style lombard, qui correspond en Italie à notre époque romane. Bientôt, cependant, les corniches horizontales et les ornements qui les bordent s'épanouiront en balustrades pour faire place, non plus seulement à la conduite des eaux, mais au passage de l'homme. Souvent l'architecture monastique leur donnera la forme militaire d'un mâchicoulis à créneaux, derrière lequel des moines armés défendront leur science paisible et la retraite de leur âme contre les truands et les barbares.

Comme celle de l'architecture byzantine, les fenêtres du style roman se terminent en cintre, et fréquemment elles s'ouvrent en arcades géminées, surmontées d'un œil-de-bœuf et encadrées d'une archivolte plus

grande. Mais l'arcade romane présente encore une variété caractéristique : ce sont les trois lobes qui en découpent l'intrados et qui la font trilobée. Lorsque l'arc est une porte ou un portail d'église, les architectes des XIe et XIIe siècles se servent pour le décorer, tantôt de l'alternance de saillie dans les claveaux, tantôt de l'alternance de couleur résultant de matériaux bicolores, tels que brique et pierre, lave grise et calcaire blanc, tantôt de baguettes diversement profilées, tantôt enfin de losanges, d'étoiles, de têtes de clous, de bâtons rompus ou zigzags, de



BILLETTES.



BESANTS.

méandres ou grecques, d'entrelacs, de torsades, de disques plats appelés *besants*, ou de ces tores rompus et séparés par des vides, qu'on nomme *billettes*, tous ornements qui ne dérivent pas de l'antique, à l'exception de la grecque. Lorsque les boudins ou baguettes de l'archivolte sont nombreux, l'artiste roman les fait retomber à droite et à gauche sur autant de petites colonnes placées en retraite l'une de l'autre, et qui forment ainsi un renfoncement sous l'archivolte, creusée elle-même en voussure.

Un trait remarquable de la porte romane, c'est qu'ordinairement le vide en est fermé horizontalement par un linteau qui est surmonté d'une archivolte et qui porte, entre le cintre et l'ouverture, un tympan destiné à recevoir des figures sculptées. Ainsi, à l'inverse des Romains, qui posaient la plate-bande sur l'arc, le roman pose l'arc sur la plate-bande, ce qui est plus intelligent, car la propriété de l'arc est de reporter le poids des constructions supérieures sur les parties résistantes qui sont les pieds-droits, et lorsqu'un arc, au lieu de surmonter un vide, est construit sur un plein, il lui sert de décharge. Rien n'est donc plus naturel que de placer au-dessus du linteau un arc qui le soulage et en prévient la rupture, parce que le linteau, pour peu qu'il ait de longueur au-dessus du vide, est sujet à rompre sous le poids des murs. Il faut avouer, cependant, que cette horizontale, accusée à un endroit aussi apparent que la porte, s'accorde mal avec la physionomie dominante de l'architecture curviligne.

Quoi qu'en disent les hommes pratiques, les grandes nouveautés sont

filles du sentiment, même dans celui de tous les arts qui est le plus assujetti à l'empire de la matière, de la matière inerte et pesante. Une belle innovation introduite à l'époque romane fut de prolonger les bas côtés au delà des transsepts et d'isoler le sanctuaire pour que la foule pût circuler autour, au moyen d'une galerie qui en suivait la forme en hémicycle, et qui desservait des chapelles rangées autour du cœur en absides rayonnantes. Quand la basilique avait cinq nefs, la galerie annulaire ceignant le chœur était double et donnait lieu à un effet de perspective d'autant plus admirable. Au jour des cérémonies pompeuses, les processions se développaient en passant d'un bas côté à l'autre sans traverser la grande nef, et du fond des nefs latérales on pouvait apercevoir les rangées de piliers ou de colonnes et les théories de jeunes filles fuir dans la perspective et obéir ensuite à la courbe qui les ramenait vers un point mystérieux, centre moral et sacré de l'édifice.

Ce n'est pas tout : à l'endroit où les Byzantins élevaient la coupole de leur église, l'architecture romane (celle du Nord surtout) imagina d'élever une tour qui indiquerait au loin et le temple et la place de l'autel, élevé originairement sur la *croisée*, c'est-à-dire à l'intersection des bras de la croix. Cette tour, qui renfermait les cloches, répondait, du reste, à une pensée de défense. Mise en regard du donjon féodal, elle était le donjon ecclésiastique d'où l'on observait la campagne, d'où l'on guettait l'ennemi, et qui, au moment du danger, devenait un beffroi sonore. Portées sur de petits pendentifs, ces tours centrales présentent à l'intérieur une coupole, à l'extérieur une flèche pyramidale ou conique dont la hauteur, la beauté, seront un sujet d'émulation entre les abbayes, et pour les communes un sujet d'orgueil.

En résumé, sans parler des ressemblances qui existent entre l'art roman et l'art byzantin ;

Le plan en croix latine (pour les églises);

La mise en évidence du contre-fort;

La prédominence des pleins sur les vides;

L'absence de tout rapport fixe entre la hauteur des colonnes et leur diamètre, produisant dans le même édifice des colonnes très-courtes et d'autres très-allongées ;

L'accouplement des colonnes;

Les piliers flanqués de colonnes engagées:

Les colonnes munies de griffes à la base:

L'emploi fréquent de l'alternance;

Les chapiteaux variés et historiés;

Les arcatures décorant la nudité des murs ou soutenant les bandeaux et les corniches;

Un clocher remplaçant la coupole orientale;

Des moulures rondes, enflées, protubérantes, robustes, et une ornementation moitié byzantine, moitié empruntée du blason, des arts et métiers, et d'une flore imaginaire;

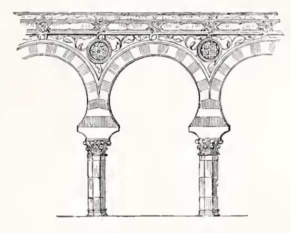
Enfin des inscriptions en lettres romaines ou en lettres onciales :

DU
CENTESIMO:

LETTRES ONCIALES.

Tels sont les grands traits de l'architecture romane, qui déjà contient en germe le style ogival. Mais, ce qui sera prodigieux bientôt de hardiesse est encore timide et pesant. Ces verticales qui monteront jusqu'au sublime n'ont maintenant qu'une hauteur sage et mesurée. Ces points d'appui qui deviendront minces, occupent encore un large espace et tiennent plus à la terre qu'ils ne s'élancent vers le ciel. Toutefois le style roman est aussi religieux que le style ogival, mais d'une autre manière. Pratiqué par des moines, on sent qu'il a été conçu dans la paix, la méditation et le silence du cloître. Il représente, non pas la religion populaire, un peu nuageuse, que les femmes ont enveloppée dans la poésie de leurs superstitions naïves, mais la religion monastique et sacerdotale, la religion réglée, dogmatique et traditionnelle. Ses piliers massifs lui impriment un caractère de prudence et de longue durée. La rareté et l'étroitesse de ses ouvertures lui donnent du sombre. Sa courbe favorite, ou plutôt sa courbe unique, le plein-cintre, lui prête une signification invariable comme le dogme, car, de même qu'il n'y a qu'une seule ligne droite, il n'y a qu'un seul arc plein-cintre. Plus rapproché des origines chrétiennes, l'art roman conserve le souvenir des pénibles commencements, des anciennes douleurs. On retrouve dans la représentation farouche et obscure de ses animaux symboliques l'empreinte des vagues frayeurs du moyen âge, et dans ses cryptes la réminiscence des catacombes où les premiers confesseurs cachaient leur culte et ensevelissaient

les os des martyrs. C'est là surtout, dans ces cryptes basses, profondes, que l'art roman a son expression la plus frappante; mais, à la clarté du jour comme à la lueur des lampes souterraines, il est calme, grave et robuste. Loin d'exalter l'âme, il pèse sur l'esprit de tout le poids de ses voûtes, et il assoupit la pensée. Il tranquillise, il impose, il invite au silence, et, par son archaïsme, par l'énergie de ses supports épais et courts, il est, pour ainsi dire, l'ordre dorique du christianisme.



L'ARC OUTRE-PASSÉ. — *Style arabe.* Lorsque le génie de l'art s'éteint dans une partie du monde, il s'éveille dans une autre ; il est en cela comme le soleil dont tous les couchants sont des aurores. C'est durant la plus triste époque de notre moyen âge, du VIIe au Xe siècle, que l'art musulman se constitue et qu'il élève à Jérusalem la mosquée d'Omar sur l'emplacement du temple de Salomon, au Caire les mosquées d'Amrou et de Touloun, en Espagne la fameuse mosquée de Cordoue et le merveilleux palais de Zara, qui était porté sur quatre mille trois cents colonnes.

Mahomet vient au monde presque au moment où Justinien meurt, quand l'art byzantin est dans tout son éclat. Il ne faut donc pas s'étonner que la première architecture des Arabes convertis à l'islamisme et sortis de la vie nomade, accuse une provenance byzantine. Néanmoins, cette architecture ne tarde pas à prendre une physionomie, à se distinguer par un style propre. Il n'était pas possible, en effet, qu'une religion nouvelle ne fît pas naître une nouvelle architecture. Le sentiment religieux qu'éveillèrent d'abord les préceptes du Coran, était sévère et grave. A l'exemple du Prophète, qui avait glorifié la pauvreté, la société arabe fut, dans le principe, austère, patriarcale et simple. L'islamisme signifiait alors au plus haut degré ce qu'il signifie en effet : *l'action de s'abandonner à Dieu.* Mais bientôt la simplicité primitive s'altère, l'empire s'agrandit, et, en s'agrandissant, il se laisse pénétrer par les civilisations environnantes et par le luxe des peuples conquis. De riches mosquées s'élèvent au Caire, et ce n'est plus le plein-cintre qui en dessine les arcs, c'est l'ogive. Ces arcs ont leur retombée sur des colonnes cantonnées dans les angles rentrants des piliers et dans ceux des montants de fenêtres : premières innovations qui tranchent déjà sur les formes des architectures antérieures et qui se manifestent dans les mosquées d'Amrou et de Tou-

loun, décrites par M. Pascal Coste (*Monuments du Kaire*). Cependant le dernier des Ommiades, Abd-el-Rhaman, réfugié en Espagne, y fonde une dynastie et va faire de Cordoue une seconde Byzance en y construisant une mosquée qui doit rivaliser de splendeur avec Sainte-Sophie. L'arc outre-passé devient alors un des signes distinctifs de l'art musulman. Cet arc, que les Anglais ont appelé en fer à cheval, *horse shoe arc*, est, disons-nous, un des caractères du style arabe. Il se peut qu'il ait été isolément employé par les Byzantins et les Persans avant la domination musulmane, mais il est certain qu'on ne le voit se produire comme courbe dominante et franchement tracée que dans les monuments arabes. C'est tout à fait par exception qu'on le rencontre plus tard dans les constructions chrétiennes de l'Occident, notamment dans la célèbre cathédrale de Tournay, si imposante et si belle.

Le croissant et l'arc outre-passé sont-ils, aux yeux des mahométans, les symboles de l'hégire, c'est-à-dire de la fuite de Mahomet à Médine, qui arriva pendant la nouvelle lune, en l'an 622 de notre ère ?



ARC SURHAUSSÉ. OGIVE OUTRE-PASSÉE. ARC OUTRE-PASSÉ.

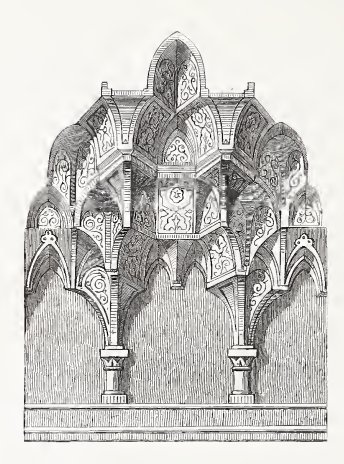
Cela n'est pas invraisemblable, et on peut le croire si on prend en considération le goût prononcé des Orientaux pour le symbolisme. Mais l'arc outre-passé, sans parler de son élégance, possède une propriété précieuse qui n'a pas été assez connue ou suffisamment estimée. Lorsqu'on a besoin de surélever un arc, par exemple, pour employer des supports monolithes un peu courts, comme l'étaient les fûts de marbre antiques, souvent tronqués, dont les Arabes disposaient, il vaut mieux outre-passer l'arc que le surhausser. Dans l'un et l'autre cas, le cintre sera plus haut que la moitié de son diamètre; mais si l'arc est outre-passé, le spectateur sera frappé du surhaussement, parce qu'il verra la surface de l'intrados dans toute son étendue. Si l'arc est sur-

haussé, au contraire, comme il se termine alors par deux lignes droites et parallèles, la saillie de l'imposte cache au regard le surhaussement qu'on a obtenu en prolongeant ces deux lignes, de façon que l'artiste perd d'un côté par la perspective ce qu'il a gagné de l'autre par la construction. En ce qui touche la solidité de l'arc en fer à cheval, Quatremère de Quincy fait une observation qui ne nous paraît pas juste (*Moresque architecture*) « : Cette forme, dit-il, serait vicieuse en pierre, parce que la charge perpendiculaire qui porterait sur de tels arcs manquerait, dans les parties inférieures d'un tel cintre, de la résistance nécessaire. » Quatremère aurait sans doute raison s'il parlait de la solidité *apparente*, mais il parle de la solidité réelle. Or, il suffit de jeter les yeux sur les figures ci-jointes pour s'apercevoir que l'arc outre-passé n'est autre chose qu'un arc surhaussé dont le pied reste élargi, et que la partie inférieure qu'on a laissée pleine demeure étrangère à la solidité de l'arc, si tant est qu'elle n'y ajoute rien.

Adopté par les Arabes en Espagne, en Afrique, en Sicile, le système d'outre-passer l'arc plein-cintre et même l'arc ogive amène l'allongement du support par l'interposition d'un dé entre l'imposte et le chapiteau des colonnes. A Cordoue, une alternance de couleurs et de matériaux décore l'archivolte des arcades qui, au lieu de se rattacher à des voûtes, supportent un plafond en charpente, rehaussé de peintures. Dix-neuf grandes nefs coupées à angles droits par trente-cinq nefs plus petites composent cette mosquée célèbre, véritable forêt de colonnes où l'œil s'égare, se retrouve et se perd encore, et qui, sous sa toiture horizontale, est remplie d'une sombre majesté. Aux approches du sanctuaire, l'artiste arabe découpe en festons ses archivoltes et s'ingénie à les superposer en les découpant encore, de manière à laisser passer l'air et le jour par ces croissants multipliés.

Viennent ensuite les fantaisies d'un art plus raffiné qui se met au service du plaisir, obéit aux caprices de l'imagination et en exprime les rêves. Si la coupole byzantine sur plan carré et sur pendentifs reparaît dans les mosquées ou dans les palais arabes, elle n'a plus les dimensions hardies qui étonnent, qui imposent; mais elle s'élève soutenue par des pendentifs d'un genre tout a fait singulier et inconnu. Ce sont des niches en miniature, de menues sections de coupoles, de petits triangles sphériques et des fragments de berceau, agencés, groupés dans un ordre merveilleux, et qui montent en encorbellement l'un sur l'autre, jusqu'à ce qu'ils finissent par regagner le plan circulaire sur lequel doit reposer la coupole. Chacun des triangles sphériques représente en petit la fonction que remplissent en grand tous les triangles et toutes les autres

figures. Cette superposition de prismes verticaux qui se projettent en saillie, et qui, pour plus de légèreté, se creusent en alvéoles, ou s'évident en niches, brisent la lumière comme ferait une cristallisation, et produisent à l'œil l'effet des stalactites naturelles. La voûte arabe, prenant alors l'aspect d'une grotte, procure à l'esprit l'idée de fraîcheur.



VOUTE ARABE, DITE A STALACTITES.

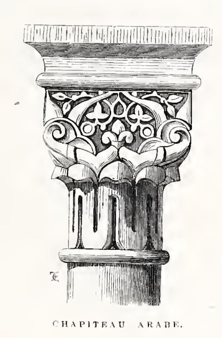
Souvent il arrive, comme à l'Alhambra, que les arcs et les voûtes arabes ne sont qu'un mensonge du constructeur. Lors même que sur les colonnes de marbre sont élevés des piliers de brique reliés entre eux par des pièces de bois horizontales, un arc fictif, qui n'a rien à porter, se dessine dans l'ouverture carrée formée par ces poutres et ces colonnes, et les tympans de l'arc, garnis de tuiles en diagonale, reçoivent les ornements de stuc qui y sont attachés avec des clous, des crochets, des roseaux noyés dans le plâtre, — frêle construction qui a pourtant duré plusieurs siècles, — de sorte que la voûte et l'arcade, fait observer Girault de Prangey (*Essai sur l'architecture des Arabes*), ne sont guère employées dans l'art moresque en Espagne que comme disposition ornementale, le bois jouant partout un grand rôle et les parties solides se composant de supports isolés, de poutres et de murs.

La religion du musulman, ses idées, ses songes, sa vie devenue

cachée et sédentaire, après avoir été errante, ses mœurs lascives, tout cela est exprimé à merveille par l'architecture arabe.

Au dehors, elle n'offre que de grandes lignes et des pleins formidables : elle est austère et nue. Si parfois le mur extérieur se décore d'arcades en fer à cheval ou en ogive, comme on en voit au palais de la Cuba et de la Zisa, près de Palerme, ces arcades sont aveugles ; elles représentent une ouverture qui aurait été bouchée après coup pour s'opposer à la curiosité du passant, pour murer la vie intime.

Au dedans, le luxe est prodigieux et la sensualité satisfaite. Ce sont des découpures d'une délicatesse inouïe, des broderies sans fin qui frangent l'intrados des arcades, et comme celles-ci reposent sur des colonnes qui paraîtraient grêles pour le poids qu'elles supportent, on allége le fardeau en sculptant, dans les tympans de l'arc, des ornements à jour par où se glissera la fraîcheur des courants d'air. Partout sont répandus à profusion des ornements rehaussés de couleurs et d'or. Toutes les surfaces sont ouvrées comme des tapis de Perse : « Il semble, dit Owen Jones (*Plans, coupes et élévations de l'Alhambra*), que les Arabes



CHAPITEAU ARABE.

ont transplanté dans leurs habitations fixes, et sous une autre forme, les étoffes et les châles de l'Inde qui ornaient leurs premières demeures ; qu'ils ont changé les mâts de leurs tentes en colonnes de marbre et les tissus de soie en plâtre doré. » Le chapiteau classique des Grecs et le chapiteau cubique des Byzantins sont tantôt transformés par un réseau d'entrelacs, tantôt arrondis aux arêtes, tantôt chargés de pendentifs en miniatures, comme si les suintements de la grotte s'étaient infiltrés jusque sur le vase des supports. L'atmosphère est assainie par des fon-

taines d'eau vive qui coulent dans des rigoles de marbre, ou jaillissent dans des vasques de porphyre. A l'Alhambra, c'est une rangée de lions qui portent les bassins de la fontaine, et ces lions, sculptés ou plutôt construits d'un ciseau rude qui les accuse par un modelé rudimentaire, rappellent l'idée de l'animal plus encore que ses formes.

Mais c'est là une exception tout à fait rare dans l'art musulman. En interdisant la représentation de la figure humaine et des animaux, la religion de Mahomet a condamné l'architecture arabe à une ornementa tion purement optique, sans signification et sans vie. De là naissent ces innombrables mélanges de faces et d'angles, de droites et de courbes, qui, renouvelés des Persans, ne servent qu'à conduire l'œil dans un labyrinthe sans issue et sans fin, mais non sans attrait. L'aride géométrie est appelée à concourir au décor des chapiteaux, des montants, des murs et des frises. On aperçoit, ici des triangles qui sont noués par le sommet et dont la base coupée se tourne en volutes et va s'enchevêtrer en d'autres triangles ; là des lozanges qui ne se terminent point, ou des carrés qui s'enlacent et qui s'ouvrent au passage d'une diagonale interrompue ; ou bien des trapèzes qui se combinent et se rachètent de manière à former par leurs côtés inégaux des figures régulières, croisées par des lignes dont la marche, capricieuse en apparence, est cependant prévue et réglée par le décorateur. Qui le croirait? de tous ces froids éléments résulte une orne-



CORDES TRESSÉES.

mentation pleine de saveur! Viennent ensuite des cordes ingénieusement tressées, qui forment des nœuds inextricables dont les gracieux problèmes intriguent et amusent pour un instant le regard. Et ce canevas mathématique de l'ornementation arabe est justement ce qui la distingue de toutes les autres. Les rinceaux, les fleurons, les entrelacs, les polygones géométriques, bien qu'emmêlés par des complications infinies, sont soumis à

une loi d'arrangement qui permet au contemplateur de retrouver le fil de ce dédale. Ces figures fantastiques s'embrouillent avec symétrie ; une secrète méthode préside à la distribution de ces chimères.

Cependant le spectateur doit bientôt se lasser de tant de signes abstraits, d'où les images de la vie ont disparu. Chose singulière ! les objets qui n'occupent pas l'esprit sont ceux dont il se fatigue le plus vite. Aussi les Arabes ont-ils suppléé par l'écriture aux êtres animés qu'ils n'osaient introduire dans leur décoration. Ne pouvant figurer le corps de l'homme, ils ont figuré sa pensée. La religion de Mahomet, qui promet la volupté, pouvait être rappelée sans impudeur, même dans un palais ouvert aux délices de la vie sensuelle. C'est ainsi que les graves versets du Coran traversent l'ornementation et l'enrichissent par une variété nouvelle de formes et de contours. L'écriture arabe des premiers siècles, celle qu'on nomme *coufique*, se compose de caractères mâles, aux bases anguleuses,



ÉCRITURE ARABE DES PREMIERS SIÈCLES, DITE COUFIQUE.

aux brusques évolutions, et dont la ferme élégance a quelque chose de monumental. Du sein de ses molles rêveries, le khalife, entouré de ses esclaves et de ses femmes, voit passer sur la muraille des sentences qui tournent son esprit vers Dieu et le plongent dans une rêverie plus profonde et plus haute. Quelquefois, pour rehausser l'importance et l'éclat des lettres coufiques, l'artiste arabe les écrit en faïence émeraude sur un fond blanc et les coupe de légers fleurons en noir et azur. Mise en œuvre par le génie oriental, la faïence émaillée forme dans l'art moresque des mosaïques d'une coloration violente, mais harmonieuse ; elle oppose le poli de ses surfaces à l'aspect grenu et mat des parois de plâtre, dépolies par des myriades de lotus, de triangles et de gaufrures ; et tandis que la lumière se réfléchit sur l'émail, elle va s'amortir et s'absorber sur les dentelles des arcades et sur les draperies de stuc qui sembent revêtir toutes les surfaces et tous les murs.

En résumé, le choix de l'arc outre-passé et de l'ogive, employée le plus souvent à titre décoratif ;

Les pendentifs dits en stalactites;

Le chapiteau cubique délicatement orné d'entrelacs peu en relief ou chargé de pendentifs en miniature;

L'intrados des arcs découpé en fines broderies et les tympans percés à jour;

Le système de l'arc et de la voûte souvent simulé par une construction en bois qui porte des voûtes fictives et des arcades appliquées;

Au dehors, l'extrême rareté des ouvertures et l'austérité des murailles;

Au dedans, une ornementation prodiguée à toutes les surfaces, composée de fleurons, d'entrelacs et de figures géométriques, et rehaussée de couleurs et de dorures;

L'absence de tout signe rappelant la vie animale;

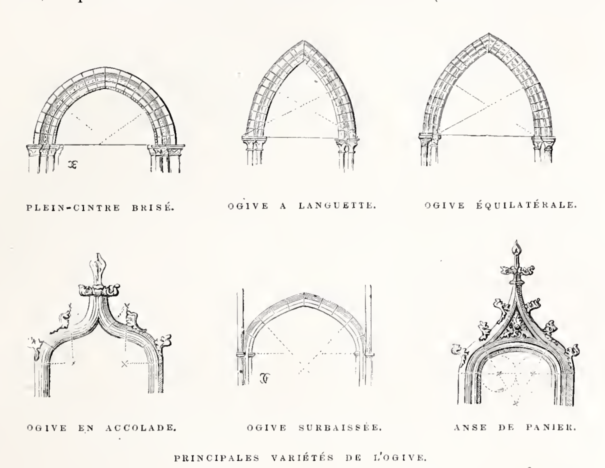
Enfin, l'écriture se mêlant à la décoration et remplaçant les images de la vie par l'expression de la pensée :

Tels sont les traits marquants du style arabe, en tant qu'il se distingue de l'art byzantin.

L'OGIVE. *Style gothique.* — Tant que l'architecture de l'Occident avait été pratiquée par des moines, elle n'avait pas exprimé entièrement et au plus vrai les sentiments qu'inspire l'Évangile. Elle avait conservé dans ses formes des traditions païennes, et dans sa physionomie morale des marques de prudence et d'attachement à la terre. Tous ses arcs s'étaient pesamment dessinés en plein-cintre comme ceux des Romains, et l'église chrétienne, durant des siècles, avait complétement ressemblé à la basilique du tribunal où le préteur l'avait jadis condamnée. Le christianisme en était encore à trouver dans l'architecture une expression éclatante et profonde, une expression absolument originale de son génie. La religion de Phidias et de Périclès avait fait descendre la beauté des dieux sur la terre; au contraire, la religion du Christ faisait monter l'âme des hommes dans les cieux. Ce grand contraste qui aurait dû, ce semble, être accusé par l'architecture dès le commencement, n'y fut traduit qu'au XII[e] siècle, lorsque, le compas et l'équerre passant aux mains des laïques, le peuple put mettre dans son temple l'empreinte de ses sentiments naïfs, superstitieux, exaltés, et ce caractère d'aspiration, *aspiring character* (disent les Anglais), qui est vraiment celui du christianisme pur. Alors naquit une architecture qui, au lieu de s'étendre, allait s'élever, qui, au lieu de s'asseoir et de reposer sur de tranquilles horizontales, devait se développer en hauteur sur des verticales hardies. Ce style nouveau deman-

dait l'emploi dominant d'une forme nouvelle, et voulait un nouveau moyen de construction. La forme, ce fut l'ogive ; le moyen de construction, ce fut l'arc-boutant.

Mais d'abord quelles sont les origines de l'ogive, qui ont donné lieu à tant de controverses? Si cette question n'était pas du domaine de l'histoire, et que nous eussions à l'examiner ici, il nous serait facile de mon-



PLEIN-CINTRE BRISÉ. OGIVE A LANGUETTE. OGIVE ÉQUILATÉRALE.

OGIVE EN ACCOLADE. OGIVE SURBAISSÉE. ANSE DE PANIER.

PRINCIPALES VARIÉTÉS DE L'OGIVE.

trer que l'ogive en elle-même (ou l'arc brisé, l'arc aigu) n'a point d'origine, que personne ne l'a inventée, pas plus qu'on n'a inventé le cercle et le triangle. En fait, l'arc brisé se trouve isolément, il est vrai, dans les plus anciens monuments de la terre : en Égypte, dans le Rhamesséion de Thèbes, qui date d'environ trente-quatre siècles ; en Grèce, dans le trésor d'Atrée, à Mycènes, qui remonte aux âges héroïques ; en Asie, dans la porte d'Assos (Texier, *Description de l'Asie Mineure*) ; en Étrurie, en Sardaigne, en Corse, dans certains tombeaux du temps des Pélasges ; en Amérique, enfin, dans quelques constructions mexicaines d'une haute antiquité (Hittorff, *Architecture moderne de la Sicile*). Toutefois, ces monuments présentent l'arc aigu, non pas construit en *claveaux*, selon le système que nous avons déjà expliqué, mais obtenu au moyen de grandes assises horizontales posées en encorbellement, c'est-à-dire en saillie l'une sur l'autre. Quoi qu'il en soit, l'instinct naturel de la pondération avait indiqué aux hommes ce que la science leur enseigne

de nos jours, savoir : que l'arc aigu est celui dont la stabilité est la plus grande, dont la poussée est la moindre. Étant donnés, en effet, deux arcs de même diamètre et d'égale épaisseur, l'un en plein-cintre, l'autre en ogive, la poussée de l'ogive est à la poussée du plein-cintre comme 3 est à 7 (Rondelet, *Théorie des constructions*), et, de plus, il suffira de donner à l'ogive les trois quarts de l'épaisseur et de la force qu'exigeront les points d'appui du plein-cintre correspondant.

Cependant, si l'ogive est aussi ancienne que le monde, si ses propriétés de résistance ont été devinées ou reconnues bien avant notre XII[e] siècle, si elle a été appliquée par les Arabes à la mosquée d'Amrou en l'an 21 de l'hégire (642), ce n'est pas à dire pour cela que le style ogival ne soit pas un art nouveau, sans exemple dans l'histoire et sans précédent. Autre chose est une forme employée accidentellement comme moyen facile et énergique ou dans une intention décorative ; autre chose est un système entier d'architecture où cette forme joue un rôle tout à la fois expressif et *constructif ;* un système combiné avec art et logiquement enchaîné, comme celui qui, né en France dans la seconde moitié du XII[e] siècle, a dominé en Europe pendant trois cents ans.

Nous connaissons le type de l'église romane. Elle porte sur des piliers lourds et robustes, ou sur des colonnes trapues. Ses voûtes, en plein-cintre, reposent sur des murs épais, flanqués de contre-forts. Elle n'a, dans la grande nef, que de petites ouvertures, ou bien, comme en Auvergne, elle n'en a point et n'est éclairée que par les fenêtres du bas côté, presque aussi hautes que la grande nef. Elle est donc en général peu élevée, elle est sombre... D'où est venu le besoin de transformer cette église et de renoncer à un style qui était calme, imposant et fort ?

Il faut rappeler ici en peu de mots ce qu'était la société française au XII[e] siècle, à l'époque romane. Deux grandes féodalités pesaient sur la nation : la féodalité militaire et la féodalité monastique. La première avait amoindri la royauté, l'inquiétait, lui portait ombrage ; la seconde dominait les évêques et les éclipsait. Riches, influents, illustres, possesseurs de terres immenses, dotés de priviléges étendus, et ne reconnaissant d'autre suzerain que le pape, les abbés exerçaient la puissance seigneuriale dans leur domaine et la souveraineté de la règle dans toutes les maisons de leur obédience, d'une extrémité d'un pays à l'autre. Le monopole des arts était en leurs mains ; l'architecture était partout à leurs ordres. Mais, vers la fin du XII[e] siècle, ces deux féodalités commencent à décliner sensiblement. Partis pour la croisade, les seigneurs ont laissé derrière eux des créanciers qui, au retour, leur feront la loi.

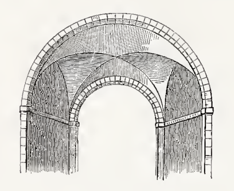
A la justice seigneuriale, souvent barbare, les populations préfèrent les tribunaux ecclésiastiques, plus humains et plus doux. D'autre part, la vie monastique relâchée, ouverte aux abus, est décriée par ceux qui en connaissent les désordres, et les évêques brûlent de combattre une prépondérance qui les humilie. Divers souffles de liberté ont passé sur le siècle. Abélard a introduit l'esprit d'examen dans le dogme. Une bourgeoisie déjà éclairée et enrichie s'est formée dans les villes, s'est reconnue, s'est constituée, et, tantôt rachetée par l'argent, tantôt affranchie par les armes, elle a juré la *commune* sous la protection du roi. La monarchie, les évêques, les communes, s'entendent donc pour abaisser la puissance féodale des seigneurs et des abbayes. Dans l'ordre civil, le peuple s'allie avec la royauté contre les nobles ; dans l'ordre religieux, il prend parti pour les évêques contre les moines. Ajoutez que beaucoup d'églises romanes ont été détruites par les Normands dans le nord de la France, et que, s'il en est beaucoup de fort solidement bâties dans le centre ouest de la France, il en est ailleurs qui menacent ruine, faute d'une habileté suffisante dans la construction des voûtes. Alors de toutes parts naît la pensée d'élever de vastes cathédrales, d'opposer aux abbayes et aux châteaux un temple qui n'appartiendra plus à une corporation, mais à tous, qui sera, comme dit M. Viollet-le-Duc, un édifice à la fois religieux et civil, une sorte de forum sacré. Ces cathédrales exprimeront une religion toute de sentiment et de cœur, la religion du peuple, qui veut désormais se réunir dans sa basilique à lui, dans celle qu'il aura bâtie de ses mains et qu'il a rêvée grande, haute et belle.

Reportons-nous vers la fin du XIIe siècle, et supposons que tous les architectes de ce temps-là ne sont qu'un même artiste et que cet homme va faire à lui seul toutes les expériences, va passer par toutes les écoles et tous les tâtonnements d'où est sorti enfin triomphant le style du XIIIe siècle. Une commune puissante, une ville entière, viennent demander à cet architecte de bâtir une cathédrale, et on lui impose le programme que voici : Couvrir, avec le moins possible de matériaux, la plus vaste surface possible, élever des nefs à la plus grande hauteur sur les points d'appui les plus légers qu'il se pourra, et percer dans ces nefs de grandes ouvertures, de manière à y ménager à la fois beaucoup d'espace, un air abondant et une franche lumière [1].

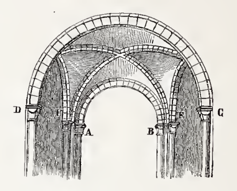
1. Il faut lire dans le savant et précieux *Dictionnaire* de M. Viollet-le-Duc l'histoire de ces artistes français du moyen âge qui, voulant voûter les grandes nefs de leurs basiliques, apprennent à leurs dépens un art qu'on ne leur a point ou qu'on leur a mal enseigné, retrouvent les traditions perdues, inventent des perfectionnements admirables, et, découvrant une loi de la statique à chaque voûte qui menace

Que fera l'architecte qui a tous ces problèmes à résoudre, et de quelle manière va-t-il transformer l'église romane pour se conformer au vœu des populations et à l'esprit nouveau qui les anime?

Expliquons d'abord ce que c'est que la voûte à nervures déjà inventée à l'époque romane. Les Romains, nous l'avons dit, construisaient des voûtes d'arête formées par la pénétration de deux cylindres qui se coupent



VOUTE D'ARÊTE ROMAINE AVEC ARCS-DOUBLEAUX.



VOUTE A NERVURES DIAGONALES. AB, DC sont les arcs-doubleaux; ED, FC sont les arcs-formerets.

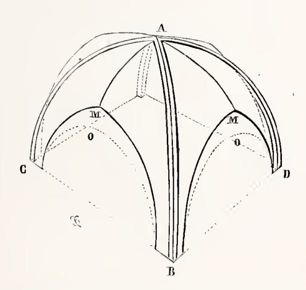
à angles droits. Cette sorte de voûte, ayant une poussée redoutable, ne doit sa solidité qu'à l'épaisseur des quatre massifs inébranlables sur lesquels elle repose, et à l'excellence du mortier romain qui fait de toute la voûte une croûte homogène, un couvercle d'un seul morceau. Les Romains avaient fortifié leurs voûtes par des arcs-doubleaux, qui sont des portions d'arc plus épaisses que le reste de la voûte et formant des bandes saillantes, des contre-forts courbes; mais les Romains n'avaient pas songé à employer ces contre-forts courbes là où ils étaient le plus nécessaires, je veux dire le long des arêtes, à l'endroit où tout le poids de la voûte est suspendu sur le vide. Les constructeurs du moyen âge firent donc un progrès notable en inventant les nervures diagonales, c'est-à-dire en bâtissant des cintres croisés qui, au lieu d'êtres provisoires et en bois, sont permanents et en pierre. Minces en largeur, mais fortes en profondeur, ces nervures devinrent comme l'énergique arma-

ruine, deviennent, de génération en génération, des constructeurs étonnamment habiles, et finissent par créer une architecture nouvelle, en dépit des matériaux qui les trompent, des routes qui leur manquent, des engins qui leur font défaut, et des obstacles sans nombre que leur apporte une société troublée et encore à demi barbare.

On trouve dans le livre de M. Viollet-le-Duc l'explication figurée de tous les membres de l'architecture gothique, et pour ainsi dire l'anatomie détaillée de ce grand corps. A chaque page le texte s'éclaire d'un dessin, merveilleux de relief, de vérité et de couleur, qui rend sensibles, qui fait toucher au doigt les démonstrations du maître.

ture d'une tente sur laquelle on n'a plus qu'à jeter une toile, de telle sorte que les quatre triangles que dessinèrent les diagonales purent être couverts par un remplissage de légère maçonnerie, semblable à un voile de pierre.

Un autre progrès fut réalisé, plus considérable encore. Dans la voûte romane, les arcs diagonaux formant arêtes sont des arcs surbaissés. Or, l'arc surbaissé a une poussée encore plus forte que l'arc plein-cintre, outre qu'il est plus difficile à construire. On résolut donc d'adopter le plein-cintre pour les arcs diagonaux. Mais comme la diagonale d'un carré ou d'un rectangle est plus grande que les côtés de ce rectangle, la clef des arcs diagonaux, tracés par un plus grand rayon, se trouva beaucoup plus haute que celle des quatre arcs élevés sur les quatre côtés. Il en résultait de graves inconvénients : d'abord l'aspect de ces voûtes était fort disgracieux et les faisait ressembler à un entonnoir, de sorte que la partie supérieure de l'édifice, divisée en petites voûtes de ce genre, perdait la continuité apparente de ses lignes et sa grandeur; ensuite le poids et la poussée d'un telle voûte étaient considérables, parce que les nervures (la partie forte et soutenante) se trouvaient très-écartées l'une de l'autre, tandis que les quatre triangles (la partie faible et soutenue) devenaient très-larges.



Si les arcs élevés sur les diamètres BC, BD sont des arcs plein-cintre, le point N se trouve bien plus distant du point A que le point M, et chaque triangle sphérique devient plus lourd par sa courbe, plus embarrassant par son étendue et plus disgracieux par sa forme.

A ces divers inconvénients, il y avait un remède : c'était de faire les arcs-doubleaux et les arcs-formerets, non plus en plein-cintre, mais en arc aigu. De la sorte on rapprochait les nervures, on diminuait les distances entre les sommets des divers arcs, et partant on réduisait les triangles de maçonnerie légère qui devaient combler ces distances. De

plus, on corrigeait par le surélèvement des côtés la forme déplaisante de la voûte; enfin l'arc aigu ayant une poussée beaucoup moindre, les triangles qui s'y rattachaient prenaient avec lui une inclinaison plus rapprochée de la verticale et devenaient moins lourds. C'est ainsi que l'ogive qui, à l'époque romane, avait été accidentellement et obscurément employée çà et là dans les parties basses de l'édifice, lorsqu'une nécessité absolue le commandait, se montra dans les parties hautes vers la fin du XII[e] siècle, et y fut accusée franchement comme jouant un rôle voulu par la construction même[1].

Les choses en étaient là, lorsque le grand mouvement historique dont nous avons parlé fit naître dans tout le nord de la France le besoin de bâtir de vastes cathédrales, à commencer par les villes du domaine royal, Paris, Chartres, Bourges, Beauvais, Senlis, Rouen, et surtout par celles qui avaient donné le signal de l'affranchissement des communes, telles que Laon, Reims, Amiens, Soissons, Noyon. Tout était prêt pour l'avé-

1. Quelle que soit son étymologie, le mot *ogive*, qui signifie aujourd'hui arc aigu, arc brisé, signifiait, à l'origine, nervure. On appelait *ogives* les arcs diagonaux que l'on avait substitués aux arêtes de la voûte romaine, et comme ces arcs diagonaux se croisent à la clef, on les appelait aussi *croisées d'ogives*. Or, les nervures diagonales qui, dans le principe, étaient surbaissées, c'est-à-dire décrivaient la courbe d'un demovale, furent bientôt tracées en plein-cintre, pour les raisons que nous avons dites. Il en résultait que le mot ogive était appliqué à des arcs qui, le plus ordinairement, étaient en plein-cintre. Mais comme deux pleins-cintres qui se croisent sur le papier dessinent par leur intersection un arc aigu, l'arc aigu fut également nommé ogive, recevant ainsi le même nom que les courbes qui l'avaient engendré. Voilà comment la signification actuelle du mot *ogive* peut être en quelque manière justifiée.

Au surplus, l'arc aigu, nous venons de le démontrer, joue un double rôle dans l'art du moyen âge. Il n'y est pas seulement à l'état de figure; il y est à la fois expressif et *constructif*. Nous croyons donc qu'il ne serait pas tout à fait juste de dire avec quelques archéologues, dont l'opinion est d'ailleurs d'un grand poids, tels que M. Mérimée (*Essai sur l'architecture religieuse*), M. de Vogüé (*Églises de la Terre-Sainte*), que l'ogive a fort peu d'importance dans l'architecture gothique et qu'elle n'y est pas nécessaire. On pourrait sans doute bâtir une église dans le système gothique en remplaçant les arcs aigus par des arcs plein-cintre et par des arcs surhaussés ou surbaissés (dont l'aspect, par parenthèse, est fort laid), comme à Saint-Eustache, par exemple; mais il est clair que l'impression produite ne serait plus la même, car pour soutenir des arcs beaucoup plus lourds, il faut non-seulement des arcs-boutants plus solides, mais des piliers plus forts ou plus serrés, de sorte que le monument perd à la fois son caractère optique : la légèreté, et son caractère moral : l'aspiration. Notre opinion, du reste, semble partagée par des écrivains non moins compétents, et qui ne font pas aussi bon marché de l'ogive, tels que M. Vitet (*Notre-Dame de Noyon*), M. Alfred Darcel (*Essai sur l'architecture ogivale*), et M. Félix de Verneilh (*Annales archéologiques de Didron*, tome XXIII).

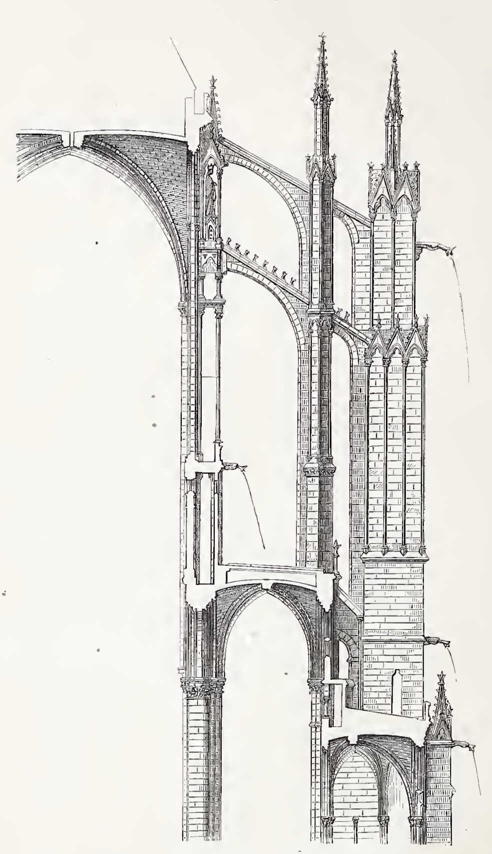
nement d'une nouvelle architecture; mais des problèmes importants restaient à résoudre : éclairer l'église, l'agrandir, l'élever sur des points d'appui légers, tenant peu de place à l'intérieur, et laissant de l'espace à l'agglomération et au mouvement de la foule.

Un seul membre d'architecture contenait les trois solutions : c'était l'*arc-boutant* mis à découvert.

L'arc-boutant (ou butant), qui est une portion d'arc destinée à buter une voûte, était connu et quelquefois mis en œuvre dans l'époque romane, mais il y était toujours masqué; on le cachait sous la toiture des nefs latérales. Il en résultait que la grande nef était éclairée seulement par les fenêtres des bas côtés, parce qu'il n'y avait pas entre la voûte du milieu et les voûtes latérales une différence de hauteur suffisante pour ouvrir des jours.

Cependant, la voûte des nouvelles cathédrales devant être portée sur des piliers isolés et minces, insuffisants pour résister à la poussée, il fallait bien que l'architecte cherchât au dehors la résistance qu'il ne pouvait se ménager à l'intérieur. Cette résistance, il la trouvait dans l'arc-boutant. Tout d'abord, il eut l'idée d'opposer à la poussée un contre-fort prolongé qui serait porté dans toute son étendue par la voûte des bas côtés; mais il reconnut bientôt que ce contre-fort massif contenait des parties inutiles et chargeait énormément la voûte latérale; qu'on pouvait l'évider et le construire en arc de manière à résister à la poussée oblique des voûtes par une poussée oblique en sens contraire. Une fois ce contre-fort changé en arc, on se vit souvent dans l'obligation de le doubler pour atteindre à des voûtes très-hautes et pour étayer deux fois le long pilier qui les soutenait. Souvent aussi on doubla l'arc-boutant pour donner plus de force au premier en le chargeant d'un second, afin qu'il ne fût pas relevé par l'effort de la poussée des voûtes. On eut alors l'idée ingénieuse d'utiliser le second arc en lui faisant porter le conduit des eaux pluviales, qu'on pouvait ainsi rejeter promptement au dehors, au lieu de les laisser s'égoutter par le larmier des corniches du grand comble. Et si l'arc-boutant ne s'élevait pas, pour remplir sa fonction, à la hauteur de ces corniches, on lui fit porter une construction à claire-voie qui n'était autre chose qu'un aqueduc incliné pouvant être élégamment découpé à jour.

Toutefois, l'arc-boutant n'est pas une force inerte : c'est une force agissante, un peu élastique même, qui pousse et qui est poussée. Si l'arc est trop fort, il tend à renverser la construction en dedans; s'il est trop faible, il ne l'empêche pas de se déverser au dehors. Il faut donc calculer rigoureusement l'énergie de sa résistance, pour que cette résistance, qui est un secours, ne devienne pas un danger. Et cela même ne suffit point,



ARC-BOUTANT DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS

(Tel qu'il était au XIIIe siècle).

car il importe de déterminer avec précision le point où devra être appliqué l'arc-boutant, c'est-à-dire où il devra exercer la pression qui fera équilibre à la poussée des voûtes, car si ce point est fixé trop haut, la voûte qu'il s'agissait de maintenir fera son effort en dessous; s'il est fixé trop bas, elle s'écartera en dessus, et les pressions obliques cessant de se contre-balancer, le pilier, qui n'aurait dû porter qu'une charge verticale, est renversé à l'extérieur dans le premier cas, à l'intérieur dans le second.

Certains architectes, ceux de Reims et d'Amiens par exemple, pour éviter que l'action de l'arc-boutant ne dépassât le but, lui opposèrent, à l'endroit où il venait s'appliquer, un surcroît d'épaisseur dans le mur, et firent porter sur une colonne isolée ce surcroît d'épaisseur dont l'addition était fort bien entendue, car il est plus facile d'ajouter à la force de l'arc-boutant, s'il est trop faible, que de diminuer son action, s'il est trop fort.

On le voit, c'est une invention bien ingénieuse que l'arc-boutant, mais qui n'est pas sans inconvénients et sans périls, et qui veut être maniée par un maître consommé dans l'art de bâtir. Il faut aussi reconnaître que l'arc-boutant mis en évidence nous donne l'idée d'une stabilité chanceuse, à laquelle on a pourvu par des étais permanents, et que tout reposant sur les lois de l'équilibre, l'esprit est naturellement alarmé à la pensée qu'un seul arc-boutant peut entraîner par sa ruine la chute de tout l'édifice. Mais, « demander une église gothique sans arc-boutant, dit M. Viollet-le-Duc, c'est demander un navire sans quille; c'est, pour l'église comme pour le navire, une question d'être ou de n'être pas. » Il y a donc nécessité absolue d'employer l'arc-boutant pour soutenir un monument qui doit être, au dedans, léger, vaste et haut. Que si la vue extérieure du monument en est le plus souvent gâtée, comment regretter ce sacrifice quand on songe aux effets sublimes qu'il nous a valus à l'intérieur?

Et d'abord un grand changement s'est opéré dans les lignes dominantes. Au lieu que les architectures antérieures accusent fortement les horizontales, ce sont ici les verticales qui se prononcent. L'Égypte, la Grèce, toute la haute antiquité, avaient recherché les effets des grandes lignes parallèles à l'horizon, et y avaient reconnu l'expression imposante du calme, de l'immobilité et de la durée. Nos artistes du moyen âge, au contraire, impriment à leurs édifices un caractère ou plutôt un mouvement d'ascension, car ces longues colonnes, qui dans les belles églises gothiques montent sans interruption jusqu'à la voûte, elles semblent se

dresser sur leurs bases. Le monument, au lieu d'être assis sur des horizontales, s'élance sur des perpendiculaires. Autre innovation, et celle-là merveilleuse! Dans le temps même où nos architectes laïques imaginaient le système des arcs-boutants, ce système était complété par une invention admirable qui allait transformer l'aspect intérieur de l'église gothique, ainsi qu'on va le voir.

Une fois l'arc-boutant trouvé, tout le poids de l'édifice portait sur certains points seulement, puisque la poussée (l'action oblique) était rejetée à l'extérieur et allait se résoudre sur les contre-forts, tandis que le poids (la charge verticale) était porté par les piliers intérieurs. De cette combinaison il résultait que le mur élevé entre deux arcs-boutants n'avait plus qu'une utilité restreinte et pouvait être percé de grandes ouvertures; mais encore fallait-il qu'il subsistât, car il avait une fonction à remplir : il supportait la charpente du grand comble. Pour rendre ce mur complétement inutile, quelqu'un s'avisa de faire porter sur l'arc-formeret la partie de mur destinée à recevoir la charpente, et voici comment :

Le lecteur a vu plus haut que les *formerets* sont les arcs parallèles à l'axe principal et en conséquence perpendiculaires à l'arc-doubleau. Primitivement, ces arcs n'étaient qu'une bordure de la voûte, un ourlet (pour ainsi parler) encastré dans le mur latéral. Vint un artiste — un de ces grands artistes dont les noms nous demeurent inconnus! — qui eut l'idée simple en apparence, mais singulièrement féconde, de substituer à cette bordure un arc véritable, un arc aussi solide, aussi résistant que les autres nervures de la voûte. Ainsi transformé en arc, le formeret se trouva suffisamment fort pour soutenir le comble. Dès lors le mur placé au-dessous de ce nouveau formeret devint superflu; on put faire le vide sous les formerets entre les arcs-boutants, et ce vide put être rempli par une muraille de verre.

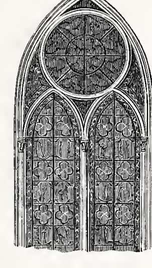
Et maintenant quels résultats admirables vont avoir ces deux conceptions : le formeret et l'arc-boutant!

Grâce à l'arc-boutant, l'église est haute et légère, d'autant plus légère qu'elle est plus haute, car ses points d'appui, réduits à n'être que des verticales rigides, peuvent monter, grandir, s'allonger, sans croître en épaisseur. Grâce au formeret, l'église est inondée de lumière, et la clarté en est même si abondante, qu'elle ôterait au monument sa poésie religieuse en substituant la banalité du grand jour à la demi-obscurité si imposante de l'église romane. Mais un art tout plein de prestige vient tempérer cet excès de lumière qui serait une distraction pour l'esprit, une fatigue pour les yeux. Que dis-je? la peinture sur verre, en modé-

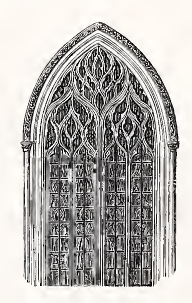
rant les rayons du soleil, leur restitue les couleurs du prisme. Traversés par la lumière, les vitraux resplendissent des tons exaltés du rubis, de l'émeraude et du saphir; ils remplissent de mystère et d'opulence les longues nefs du temple, et les courbes du sanctuaire, et les chapelles basses qui rayonnent autour du chœur, et l'abside profonde. Les trésors de l'Orient, que les mages avaient apportés jadis aux pieds d'un Dieu enfant et pauvre, ils étincellent encore dans les grandes roses du portail et des transsepts, et dans ces vitres immenses qui ont le chatoyement des



STYLE PRIMAIRE.



STYLE RAYONNANT.



STYLE FLAMBOYANT.

pierres précieuses, l'éclat des diamants et de l'or. Et au milieu de cet écrin apparaissent les hautes figures des saints et des anges, qui, revêtus de leurs robes lumineuses, semblent ouvrir aux croyants les perspectives du paradis; ou bien ce sont des légendes que le peintre a distribuées dans les petits compartiments de sa grande verrière, et dont les innombrables épisodes, à travers le réseau de plomb qui les entoure et les sépare, composent une histoire inintelligible et comme un indéchiffrable grimoire qui remplit l'âme de pensées vagues et de songes... Chose étrange! dans un édifice où la prédominance des vides sur les pleins est si frappante, les artistes du XIIIe siècle, au moyen de la peinture sur verre qui assombrit tous les vides, ont su produire des impressions graves, préparer l'esprit au recueillement et répandre une teinte de mélancolie dans une basilique ouverte de toutes parts aux sentiments qu'inspire la gaieté du jour. Aussi ne pouvons-nous entrer dans ces vastes cathédrales, où la lumière est assourdie par la couleur, où l'ombre scintille, sans éprouver un étonnement qui interrompt soudain le cours de nos pensées et nous conduit à une certaine rêverie. « Il n'est âme si revesche, dit Montaigne, qui ne se sente touchée de quelque révérence à

considérer cette vastité sombre de nos esglises, et ouïr le son dévotieux de nos orgues. Ceulx mesmes qui y entrent avec mespris sentent quelque frisson dans le cœur. »

Cependant, elles sont bien loin, nos cathédrales gothiques, d'avoir en réalité la grandeur qu'elles ont en apparence. En sacrifiant l'une des trois dimensions, les architectes ont fait paraître la hauteur plus haute, la profondeur plus profonde. Étroite relativement à sa longueur, chaque nef produit aux yeux l'illusion d'une avenue qui se prolonge et dont l'extrémité recule. Peu étendue relativement à son élévation, la voûte paraît d'une hauteur effrayante, et les piliers qui la soutiennent, composés de colonnettes grêles qui montent jusqu'à leur chapiteau sur une ligne non interrompue, semblent encore plus légers qu'ils ne sont, parce que leur diamètre réel est dissimulé par les saillants et les rentrants qui les dégagent. Ainsi tout concourt à tromper l'œil dans le sens et au profit de la grandeur, tout conspire à frapper l'imagination des fidèles, à l'étonner, à l'éblouir.

Ce n'est pas tout : il est dans l'architecture ogivale un artifice qui ajoute encore à son étendue apparente : c'est qu'elle est toujours construite à l'échelle de l'homme. On entend par *échelle* un objet de comparaison placé en certains endroits de l'édifice, à la portée du spectateur, pour lui faire apprécier facilement les dimensions de l'œuvre. « Par exemple, dit M. Mérimée (*Moniteur universel*), vous dessinez dans le désert un colosse égyptien : rien n'indiquera sa grandeur à ceux qui verront votre croquis. Vienne un Arabe qui se perche sur l'oreille de la statue, à l'instant elle devient colossale... L'*échelle* que les maîtres du moyen âge ont préférée, c'est la moyenne de la stature humaine, et non sans raison, car cette mesure est une de celles que l'œil juge le plus vite. »

Les monuments de l'antiquité, lorsqu'ils avaient une médiocre étendue, comme l'Érechthéion d'Athènes ou le temple de Thésée, paraissaient faits à l'usage de l'homme; mais sitôt que l'édifice venait à grandir, tout grandissait dans la même proportion ou à peu près. Chaque partie ayant un rapport secret (quoique variable) avec le diamètre de la colonne, les détails augmentaient et il arrivait un moment où l'architecture semblait faite pour des géants. Les degrés ne pouvaient plus être enjambés, les balustrades n'étaient plus à hauteur d'appui : l'artiste s'était préoccupé de l'art et non de l'homme. Toutefois, comme il fallait bien obéir à la nécessité, lorsque le temple avait des marches difficiles à monter, comme au Parthénon, ou impossibles à franchir, comme à Sélinonte, où chaque degré mesurait la hauteur d'un homme ordinaire, on ménageait çà et là

des subdivisions de degrés qui rendaient praticable l'accès du temple.

Il n'en est pas de même dans la cathédrale du XIII[e] siècle : elle est toujours conçue à l'échelle de l'homme. Le temple peut grandir en dimensions, les parties qui sont faites à destination humaine ne changent point. Les degrés restent les mêmes ; les portes ne s'élèvent pas plus haut qu'il ne faut pour laisser passer un évêque avec sa crossse, un guerrier avec sa lance, un prêtre avec sa bannière. Les piliers les plus élancés ont le même diamètre que les piliers les plus trapus, et à Notre-Dame de Paris, à Chartres, à Reims, comme dans une église de village, l'on peut monter les marches, s'appuyer sur les balustrades, atteindre au bénitier, et les piliers, n'étant pas plus gros ici que là, laissent passer le regard de l'homme, qui peut ainsi plonger au fond de l'église, à quelque place qu'il soit assis ou agenouillé ; tandis que dans un temple colossal comme celui d'Agrigente ou de Sélinonte, l'homme devait se mouvoir à tout instant pour faire le tour des colossales colonnes qui lui obstruaient le passage et la vue. Nul doute, assurément, que l'architecture grecque, dont nous ne voyons plus que les ruines, ne renfermât quelque détail propre à servir d'échelle pour mesurer l'édifice et pour avertir les yeux de sa grandeur. Par exemple, les boucliers qu'ils avaient l'habitude de suspendre au-dessus des colonnes sur l'architrave des façades devaient accuser la hauteur de ces colonnes, comparée à la stature humaine. Mais dans l'architecture ogivale, l'*échelle* est partout présente et sa présence est regardée comme un principe, « de manière que le spectateur, disait M. Lassus (*Annales archéologiques*), trouvant partout un point de comparaison avec lui-même, sent toujours sa petitesse devant la grandeur de l'ensemble. »

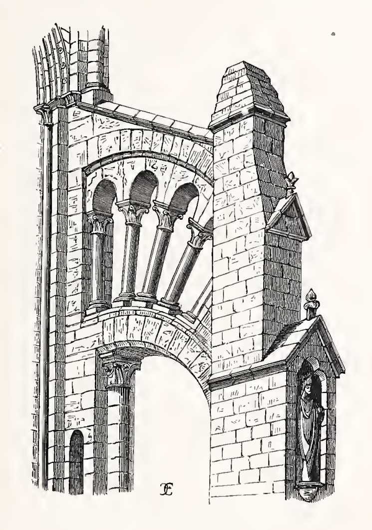
Quant à l'ornementation, elle se présente aussi sous un aspect nouveau. Renonçant aux chapiteaux historiés et aux feuillages fantastiques du style roman, elle devient essentiellement végétale et ne s'attache plus qu'à une fidèle imitation des feuilles et des plantes indigènes. « Mais au lieu d'idéaliser les végétaux, dit M. Vitet (*Notre-Dame de Noyon*), au lieu de leur prêter une forme conventionnelle en harmonie avec le caractère des monuments antiques, on les copie purement et simplement, on les calque d'après nature, et l'on en recherche les modèles, non plus en Orient ni sous le beau ciel de la Grèce et de l'Italie, mais dans nos forêts et dans nos champs. C'est la feuille de chêne, la feuille de hêtre, c'est le lierre, le fraisier, la vigne vierge, la mauve, le houx, le chardon, la chicorée, et tant d'autres plantes, toutes de notre sol et de notre climat, qui viennent couvrir les archivoltes et composer les chapiteaux. Jamais ces végétaux modestes n'avaient reçu tant d'honneur... » Mais la vérité

surprenante et voulue de ces sculptures imitatives n'est pas le seul mérite de l'ornementation gothique. D'accord entre eux, le sculpteur et l'architecte ont pris la mesure des assises que la carrière leur fournissait; ils ont prévu les joints de l'appareil, les sutures de la construction, et, tout en laissant au ciseau sa liberté, ils ont donné à leurs motifs d'ornement les limites de la pierre elle-même, ou si le motif était plus grand que la pierre, ils ont eu soin que le joint tombât toujours dans l'axe de l'ornement, qu'il en fût la ligne médiane, de façon que chaque morceau formât un tout à lui seul, ou qu'il fût la moitié symétrique d'un autre morceau. Précautions délicates! et pourquoi faut-il que l'on dédaigne aujourd'hui de les prendre?

Non, non, ils n'étaient pas des barbares, les architectes du XIIIe siècle, les Pierre de Montereau, les Robert de Luzarches, les Villard de Honnecourt, et tant d'autres dont les noms ont péri! Au contraire, ils furent ingénieux quelquefois jusqu'à la subtilité; ils furent logiques toujours jusqu'à la rigueur. Et comme si, à travers les ténèbres du moyen âge, une lueur de l'antiquité grecque fût arrivée jusqu'à eux, ils firent revivre, en les appliquant à l'art du christianisme, quelques-uns des lumineux principes de l'art païen. Quelque radicale que nous paraisse la différence des deux styles, le style ogival et le style grec, on les trouve soumis, l'un et l'autre, à certaines lois de proportions harmoniques et à l'empire de certains nombres dont la vertu se répète et se multiplie. L'église normale présente une largeur qui est contenue trois fois dans sa longueur; la largeur de l'arcade principale (celle de la grande nef) mesure la hauteur des colonnes. Les bas côtés ont la moitié de cette largeur, qui est contenue trois fois dans la façade et neuf fois dans la longueur totale de l'église. La largeur du tout est égale à la hauteur de la voûte centrale, et cette hauteur de la voûte est à sa largeur comme 2 est à 7. La croix de l'église est rigoureusement déduite de la figure par laquelle Euclide construit le triangle équilatéral, et ce triangle, inscrit dans l'ogive de la belle époque (l'ogive en tiers-point), en mesure l'élancement et en affermit les courbes. Un rhythme mathématique, une géométrie secrète, engendrent la pondération des façades comme dans le temple grec, et président à la construction de tel édifice qui semblait avoir été le produit d'un pur sentiment.

Il y a plus : selon la loi que le génie de Mnésiclès et d'Ictinus avait si clairement écrite dans l'ordre dorique, l'ordre grec par excellence, nos artistes français voulurent que la construction engendrât elle-même sa décoration; que toute nécessité devînt beauté; que l'architecture,

cessant de porter un masque, retrouvât son éloquence dans sa franchise. Ainsi, le croirait-on? en bâtissant nos cathédrales, ils obéissaient, sans le savoir, aux plus importants des principes qui avaient produit l'éternelle beauté de l'art grec. C'est en vertu de ces principes, différemment appliqués, que les Villard, les Pierre, les Robert, maîtres obscurs sortis du peuple, ont opéré une révolution si mémorable dans l'art de bâtir. Une révolution, dis-je, car ces contre-forts détachés, ces arcs-boutants mis en évidence, vont imprimer à l'architecture une physionomie nouvelle, en accusant avec énergie, en écrivant sur le ciel l'ossature du monument et ses conditions de stabilité changées en motifs de décoration.



ARC-BOUTANT DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

Il faut le répéter en effet, dans l'architecture française du XIIIe siècle, tout s'enchaîne avec une logique rigoureuse, et la grâce y est toujours une forme de l'utile. Chaque nécessité de construction y devient le prétexte d'un ornement, et les conceptions les plus capricieuses en apparence ne sont qu'un moyen d'embellir l'obéissance de l'artiste aux lois inexorables de la pondération. Les pyramides dentelées, appelées *pinacles*, qui surmontent les piliers et les contre-forts, ne sont autre

chose que les poids dont il faut charger ces contre-forts et ces piliers, pour les maintenir dans la verticale. Les constructions à claire-voie, si délicates, si élégantes, que portent les arcs-boutants sur leurs chaperons, ne sont que des aqueducs inclinés qui vont chercher l'eau pluviale à la hauteur des corniches du grand comble, pour les rejeter au dehors par le chemin le plus rapide et le plus court. Quelquefois, lorsque l'arc-boutant est double, ses deux courbes sont réunies, comme à Chartres, par des arcatures portées sur des colonnettes rayonnantes, en forme de roue, et cette élégante image n'est qu'un moyen de rendre les deux arcs solidaires par une construction qui, dans sa légèreté, a toute la force d'un mur plein. Ces grandes têtes de chérubins qui d'en haut nous regardent, ces figures d'anges aux ailes déployées, qui semblent voler dans le ciel de l'église ou s'être posés un instant sur la clef des voûtes pour dérouler les Écritures, ce n'est pas le seul besoin de la décoration qui les a fait sculpter à la rencontre des nervures diagonales de la voûte : ces belles fantaisies répondent à une loi secrète de la construction qui veut que la clef ait un poids plus considérable que les claveaux avoisinants, afin que sa pesanteur les serre, et, en les serrant, les consolide et les empêche de se soulever sous la pression des reins. Enfin, ces figures étranges de vieux prophètes, de jeunes femmes, ou de moines accroupis, écrasés, grimaçants, qui font saillie aux angles supérieurs des ouvertures gothiques, elles sont là pour remplir l'office d'un support avancé, d'un *corbeau*, qui, en diminuant la portée du linteau, le soulage et en prévient la rupture.

En résumé, quatre minces piliers reliés ensemble par six arcs, dont deux se croisent en diagonale et les quatre autres sont parallèles deux à deux ;

Ces six arcs, ou cintres permanents, constituant la carcasse d'une voûte dont il ne reste plus qu'à couvrir les triangles par un remplissage de maçonnerie très-légère ;

Quatre arcs-boutants pour contre-buter la voûte ; quatre contre-forts pour recevoir ces arcs-boutants ; et ce mécanisme répété autant de fois que l'exige la grandeur de l'édifice ;

La solidité par l'équilibre substituée ainsi à la stabilité de l'entablement grec ;

L'ogive employée systématiquement pour tous les arcs, grands ou petits, à l'exception des arcs diagonaux de la voûte, qui sont le plus souvent en plein-cintre ;

Les murailles devenues inutiles et pouvant être remplacées par des parois de verre qui tempèrent le jour en le colorant ;

La prédominance des vides sur les pleins ;

La légèreté des points d'appui laissant à l'intérieur la circulation libre et beaucoup d'espace;

Les moyens de solidité rejetés à l'extérieur et la beauté du dehors sacrifiée, s'il le faut, à la beauté du dedans;

Enfin, une sculpture plus expressive que belle et une ornementation uniquement empruntée de la flore locale :

Tels sont les éléments et les caractères, tel est l'organisme de l'architecture que l'on appelle gothique, et que nous devons appeler nationale, puisqu'il est incontestable, et maintenant incontesté, qu'elle est d'invention française.

Ici finit le premier livre de la *Grammaire des arts du dessin*. L'étude des grands systèmes d'architecture qui ont prévalu dans le monde nous a conduit à la notion de quelques lois générales et génératrices qui peuvent servir également à expliquer le passé, à éclairer l'avenir.

Les monuments égyptiens nous ont montré que l'immensité des dimensions, la simplicité des surfaces, la rectitude des lignes et leur continuité peuvent engendrer des effets sublimes.

Les monuments grecs nous ont appris que le beau dans l'architecture tient aux principes d'ordre, de proportion et d'harmonie; que, cependant, le canon des proportions n'est pas une règle absolue, inflexible, mais au contraire une formule élastique, une mesure que l'artiste peut enfler ou affaiblir selon les convenances créées par le sens moral du monument, par son assiette et sa perspective, par les circonstances locales et les conditions environnantes; que de simples changements dans la proportion et l'espacement des supports et dans leur relation avec les parties supportées peuvent transformer la physionomie d'un édifice en lui imprimant ou les accents de la force, ou le sentiment de la délicatesse et de la grâce, ou le caractère de la magnificence; et que trois modes, trois *ordres*, susceptibles de se nuancer eux-mêmes en se rapprochant ou en s'éloignant les uns des autres, ont suffi à exprimer toutes les pensées antiques.

Les Romains, plus puissants constructeurs qu'habiles artistes, nous ont enseigné, par leurs erreurs, que les formes de l'architecture, alors même qu'elles sont imaginées par la poésie ou suggérées par un libre caprice, ou puisées dans la nature, doivent épouser la construction et non la masquer, en accuser l'ossature et non la couvrir, en avouer enfin les nécessités inévitables, mais pour les convertir en beautés;

Que superposer des ordres différents, c'est donner à un seul édifice des caractères inconciliables et commettre la même faute que d'intro-

duire les formes du madrigal dans une épopée; que les ordres ne peuvent être superposés d'ailleurs sans subir une altération essentielle, puisque l'entre-colonnement, étant un des principaux moyens d'expression dans chaque ordre, ne saurait convenir à l'un sans mentir à la signification de l'autre;

Que l'architecture en arc et l'architecture en plate-bande sont deux méthodes de construction issues de deux principes différents; qu'il ne faut point les marier sous peine de manquer à l'unité et à la logique en employant deux supports pour soutenir le même fardeau, et parce qu'un principe ne doit pas être l'accessoire et l'appoint d'un autre principe, pas plus qu'une pièce d'or ne peut être l'appoint d'une autre pièce d'or.

L'observation et l'analyse des impressions de chaque jour nous ont fait voir que les surfaces de l'architecture deviennent sévères jusqu'à la tristesse ou éveillent des idées de liberté et de plaisir, à mesure que les pleins l'emportent sur les vides ou les vides sur les pleins; qu'ainsi les pleins et les vides sont les longues et les brèves du langage de l'architecte, ou, pour dire mieux, les dactyles et les spondées de sa poésie.

L'étude comparée des divers styles nous a fait sentir que la préférence donnée par les divers peuples à une dimension dominante était une marque de leur génie;

Que le sacrifice de l'une des trois dimensions est un élément de grandeur;

Que l'étendue en profondeur peut produire l'impression d'une terreur mystérieuse;

Que les grandes horizontales (l'étendue en largeur) ont une expression de calme, de fatalité et de durée;

Que les grandes verticales (l'étendue en hauteur) ont un caractère d'élancement et d'aspiration qui exprime le sentiment chrétien et peut exalter les âmes;

Que les arcs, les voûtes et les coupoles répondent à des idées de hardiesse, de liberté et d'équilibre;

Que l'essentiel de la décoration doit être engendré par la construction;

Qu'il importe, enfin, à la dignité de l'architecture monumentale de n'en pas tourmenter les surfaces et de n'en pas rompre les lignes pour le seul plaisir de la variété, comme il importe à la beauté de l'ornementation de ne la point prodiguer, mais de la faire valoir en y ménageant des parties lisses, de larges repos.

Il faut en convenir, il faut le dire avec courage, ces grands principes ont été méconnus par la Renaissance. Ce qu'elle a fait *renaître*, ce n'est

pas l'architecture à jamais admirable des Grecs, c'est l'architecture dégénérée des Romains. Égarés à la suite de Vitruve, trompés par ces monuments de Rome que rehaussaient le prestige de l'antiquité et la poésie des ruines, les artistes italiens ne connurent l'art grec que dans des exemplaires altérés et corrompus; ils crurent voir la perfection là où régnait déjà la décadence. La Grèce, conquise par les Turcs au beau milieu du xve siècle, demeura inconnue à tous ces maîtres dont le goût eût été excellent, s'ils l'avaient puisé à une source plus pure. Brunelleschi lui-même, et Léon-Baptiste Alberti, qui florissaient au commencement du xve siècle, ne firent pas d'autre pèlerinage que celui de Rome. Bramante, Michel-Ange, Perruzzi, Serlio, Sansovino, Vignole, Palladio, Scamozzi, n'eurent sous les yeux que l'architecture abâtardie des empereurs et quelques beaux types du corinthien. Cependant, les temples de la Sicile et de la Grande-Grèce étaient à leurs portes; mais aucun d'eux n'en fut averti, personne n'en découvrit, n'en soupçonna l'existence. Et cependant, pour ces hommees de génie, ne pas connaître l'antique eût mieux valu que de le mal connaître.

Les ordres grecs par excellence, le dorique si mâle et si fier, l'ionique si précieux et si élégant, sortirent de leurs mains tels que Vitruve les enseignait, défigurés, dépouillés de leur caractère : l'un aminci, affadi, l'autre ayant perdu sa signification symbolique, ses formes intentionnelles, sa délicatesse. A l'instar des Romains, les artistes de la Renaissance ont donné une base à l'ordre dorique, comme pour en mieux marquer l'affaiblissement; ils ont monté toutes leurs colonnes sur une plinthe carrée, également contraire à la convenance et à la grâce; ils les ont hissées sur un piédestal, sans y être contraints par une différence de niveau; ils ont superposé les ordres en greffant les colonnes sur les pieds-droits et l'entablement grec sur l'arcade étrusque; ils ont morcelé mal à propos la hauteur de leurs monuments par des corniches qui n'ont aucune raison d'être là où elles ne sont pas le couronnement de l'édifice; ils ont brisé, dénaturé les frontons. Faute d'avoir connu les belles antes grecques, ils ont repris la tradition romaine de ces colonnes aplaties, équarries, qui, pénétrant le mur sous le nom de pilastres, continuent d'y fleurir sur plan carré, et présentent une image de maigreur dans ce qui doit être et paraître un surcroît de force.

Plus heureux dans l'architecture des arcs et des voûtes, dont les Romains avaient laissé de majestueux modèles, les Italiens des xve et xvie siècles l'ont recommencée avec beaucoup d'éclat, sans aller pourtant aussi loin que les Grecs de Byzance, qui osèrent élever une coupole immense sur quatre pendentifs, hardiesse qui n'avait pas eu d'exemple et

qui n'a pas eu d'imitateurs, pas même dans la personne de Brunelleschi, à Florence, et de Michel-Ange, à Rome. Brunelleschi, toutefois, eut le mérite d'inventer la coupole à double voûte, qui permet de donner à la voûte intérieure une autre courbe qu'à la voûte extérieure, en laissant un vide entre la convexité de la première et la concavité de la seconde.

La France, qui a toujours été si féconde en grands architectes, n'a fait malheureusement que suivre pendant trois siècles les errements de la Renaissance italienne qu'elle prenait pour de l'architecture classique renouvelée, et cette longue méprise a duré jusqu'au jour où la Grèce, devenue libre, s'est ouverte aux explorations de ses libérateurs.

Par une rencontre merveilleuse, au moment où s'opérait la vraie renaissance de l'art grec, à ce moment même, il se formait en France toute une école de travailleurs, ardents à étudier l'architecture gothique, si longtemps réputée barbare. Pendant que les temples d'Égine et de Phigalie étaient rendus à la lumière; que l'expédition de Morée découvrait le temple de Jupiter à Olympie; que l'on explorait à nouveau les antiquités de l'Attique, si incomplétement et si imparfaitement dessinées vers la fin du dernier siècle; que les monuments antiques de la Sicile nous étaient magnifiquement restitués; que le Théséion, la Victoire Aptère, les Propylées, le Parthénon, l'Érechthéion, se révélaient à nous dans toute leur beauté, enfin comprise : pendant ce temps, disons-nous, une jeune génération s'élevait, animée des sentiments qu'avaient inspirés la chevalerie et le christianisme. Un grand poëte évoquait tout un monde de poésie autour de Notre-Dame de Paris. Des archéologues passionnés marchaient à la découverte de ces cathédrales qui, depuis trois siècles, n'avaient pas fixé un seul regard. Celui-ci ouvrait avec autorité un cours d'antiquités nationales; celui-là, d'un style plein de dignité et de chaleur, décrivait Notre-Dame de Noyon comme il eût décrit les Propylées. Un autre fondait les Annales de l'art chrétien; un autre transformait l'Hôtel de Cluny en un splendide musée des arts au moyen âge; d'autres publiaient et commentaient l'Album retrouvé de Villard de Honnecourt... et, parallèlement à ces travaux, des architectes éminents, convaincus, restauraient avec une sagacité admirable nos églises romanes et ogivales, en construisaient de nouvelles, et, remontant à la tradition grecque à travers le moyen âge, ressuscitaient le principe si énergiquement écrit dans l'ordre dorique, ce principe primordial et fécond : que les grands accents de l'architecture et ses lignes dominantes doivent être, non pas un mensonge du constructeur, mais un aveu de la construction. Ainsi, la vérité nous revenait par toutes les portes à la fois. La même

période voyait fonder la Commission des monuments historiques et l'École d'Athènes. Un nouveau jour éclairait en même temps l'art chrétien réhabilité, et l'architecture d'Ictinus, si semblable à la sculpture de Phidias.

Comment désespérer maintenant de notre architecture, quand on songe que la connaissance des beaux modèles est toute récente et que la véritable Renaissance ne date pas de trente ans? Guidée par l'étude et par une critique lumineuse, armée de toutes pièces, notre école a devant elle aujourd'hui la plus illustre carrière. Elle peut désormais, réconciliant les rivalités, couvrir des vides immenses, soutenir des voûtes à une hauteur prodigieuse, employer aux futurs besoins de l'humanité en mouvement, ou les effets sublimes de l'art égyptien, ou les expressions de force, de grâce et de magnificence inventées par les Grecs, ou les richesses de la fantaisie arabe, ou la gravité du style roman, ou la pathétique éloquence du style ogival... Mais la régénération de notre école ne s'accomplira qu'à une condition : c'est qu'elle ne sera pas entraînée par l'archéologie dans la pure imitation du fait, et qu'elle saura au contraire ressaisir l'esprit des choses, en démêlant parmi tant de reliques les rares et grandes idées qui s'en dégagent.

FIN DU LIVRE PREMIER.

ANNEXE AU LIVRE PREMIER

JARDINS

XXVI.

A L'ARCHITECTURE SE RATTACHE L'ART DE DESSINER LES JARDINS, DONT L'OBJET EST D'INTRODUIRE L'ORDRE DANS LES LIBRES CRÉATIONS DE LA NATURE, POUR Y MÉNAGER LES PLAISIRS DE LA VUE, DU SENTIMENT ET DE L'ESPRIT.



Un voyageur qui aborderait dans une île déserte, et qui en l'explorant y découvrirait tout à coup une avenue en ligne droite ou des arbres rangés en quinconce, verrait sur-le-champ que cette île a été autrefois habitée; il reconnaîtrait l'esprit de ses semblables à ces lignes géométriques que ne peut tracer sur la terre aucune autre main que celle de l'homme.

Pour accuser sa présence au milieu de la nature, pour y marquer la trace de sa pensée, l'homme n'a pas d'autre moyen que d'y apporter une symétrie ou du moins une géométrie quelconque, c'est-à-dire un peu de cet ordre régulier dont il est lui-même, dans toute la création, l'image la plus frappante. S'il y a une symétrie dans les œuvres ou plutôt dans les dessins de l'éternel géomètre, elle est absolument cachée, elle est invisible à nos yeux humains. Elle ne se montre ni au firmament, où les mondes sont dispersés, ni dans les forêts vierges, qui se hérissent d'une

chevelure en désordre, ni dans le mouvement des montagnes, qui semblent avoir été soulevées au hasard par les cataclysmes et les bouleversements du globe, ni dans le cours des fleuves, aussi capricieux que le soulèvement des montagnes... Cependant, au sein de ce désordre sublime, une force mystérieuse, encore aveugle, a commencé d'agir dans le cristal; ensuite, après des siècles, elle a pénétré dans les plantes qu'elle a régularisées; plus tard, elle s'est révélée dans les animaux, et enfin elle a brillé de tout son éclat dans l'architecture du corps humain, où l'ordre, la proportion, la symétrie, sont devenus l'emblème de l'intelligence et comme le signe extérieur de la raison.

Ainsi l'homme, arrivé sur la terre avec un organisme capable de manifester l'idée, a bientôt marqué de son empreinte toute la nature. Il a éprouvé le besoin de refaire sa planète bouleversée, de s'y reconnaître, d'y mettre l'ordre qui était en lui. Selon ses convenances, il a déplacé ou percé les montagnes, contenu l'Océan sur ses rivages, comblé les mers, détourné les torrents, endigué les fleuves; il a replanté ces arbres qui poussaient en confusion dans la forêt; il en a prévu les formes et dirigé la végétation; il leur a fait suivre les inspirations de son goût et la marche même de sa pensée. Enfin, usant du privilége de son intelligence, qui est de soumettre peu à peu la création à ses désirs et à ses plaisirs, il a recueilli dans des bassins l'eau des fontaines pour la faire jaillir en gerbes étincelantes au niveau des montagnes d'où elle était descendue.

Mais quoi! l'ordre, la proportion, la symétrie, ne sont pas, dans l'homme, les seules qualités de son organisation : elle est en effet complexe et harmonieuse, une et variée. De même que son esprit est tout à la fois libre par l'imagination et réglé par la logique, de même son corps présente des disparités en même temps que des consonnances, des membres semblables et des configurations différentes, la répétition de droite à gauche, et la dissemblance de bas en haut. L'homme étant conduit naturellement à se peindre dans ses ouvrages, y mettra donc tout ensemble de la symétrie et du contraste, de la régularité et de l'imprévu; mais lorsqu'il aura la nature pour collaborateur, les rôles se trouveront d'eux-mêmes partagés entre eux. Il devra marier les droites et les courbes de sa géométrie avec la liberté des créations naturelles, la dignité de l'art et sa grandeur avec les enchantements et les caprices de la nature. Il apportera l'ordre de ses pensées; elle y mêlera la grâce de ses fantaisies. Il sera le dessinateur; elle sera le coloriste : voilà, ce nous semble, le premier principe de la théorie des jardins.

Et d'abord, qu'est-ce qu'un jardin? C'est une habitation de plaisance

à l'air libre, qui fait transition entre la ville et la campagne, entre le château et la forêt.

De cette définition, que personne assurément ne contestera, découlent les droits de l'architecture sur le tracé des jardins. Comment passer brusquement d'une demeure dont la construction est soumise aux lois de l'ordre, de la proportion et des nombres, dans un paysage qui offrirait, sur le seuil même de l'habitation murée, la confusion des choses agrestes? Quelle figure ferait, par exemple, au milieu du désordre de la nature abandonnée à elle-même, un *ordre* grec avec sa musique de pierre, ses colonnes rangées, ses chapiteaux semblables, ses triglyphes ou ses coussinets répétés, avec ses frises, ses corniches, ses cymaises élégantes? Il faut donc continuer le rhythme de l'architecture au moins dans les parties du jardin contiguës à l'habitation de l'homme, et ce serait courir sur l'évidence que de le prouver. Mais si l'art a sa place marquée dans le jardin, s'il est tenu d'y jouer son rôle, doit-il dissimuler son intervention? Convient-il de cacher l'art sous les dehors d'une négligence étudiée pour imiter les grâces de la nature ou bien d'accuser franchement la volonté de l'homme, l'expression de ses sentiments et de son goût? C'est une question qui domine toute la théorie des jardins.

Imiter la nature! mais c'est tenter l'impossible lorsqu'on trace un jardin. Si le jardin est une habitation en plein air, si l'homme doit y trouver avant tout le plaisir de la promenade et celui du repos, ne faut-il pas qu'en lignes droites ou en lignes courbes il se fraye un chemin? qu'il se ménage, suivant les climats, beaucoup de soleil et un peu d'ombre, ou beaucoup d'ombre et un peu de lumière? qu'il se prépare sous le ciel un lieu de causerie et de rêverie? que, pour passer la rivière ou franchir le ravin, il se construise un pont, rustique ou régulier? qu'il se défende tantôt du sec, tantôt de l'humide? qu'il se préserve tantôt des boues de l'argile, tantôt de l'aridité d'une terre sablonneuse?... Nous voilà donc forcés dès les premiers pas de renoncer à l'imitation de la nature; car la nature n'a jamais fait d'allées sablées, ni de ponts praticables, ni même de chemin quelconque. Veut-on maintenant se borner à reproduire le décousu pittoresque des créations naturelles? Veut-on feindre des accidents, prévoir l'imprévu? Mais la nature, ici encore, est inimitable. L'artiste jettera-t-il ses massifs, plantera-t-il ses arbres comme au hasard, sans aucun ordre apparent, dans l'espoir de nous tromper en nous faisant croire à une production spontanée de la nature? Eh! que savons-nous des causes innombrables, infinies, qui président à la moindre végétation? Sous l'empire de cette divinité obscure, que par habitude nous appelons le hasard, il n'y a pas un brin d'herbe qui n'ait sa raison

d'être ; que sera-ce d'un arbuste, d'un arbre, d'un bouquet d'arbres? Savons-nous toutes les influences qui déterminent le voisinage de telles plantes, leur port, leur mouvement, les distances de l'une à l'autre? Pouvons-nous calculer tant soit peu les effets qu'ont produits sur tel groupe d'arbres le climat, l'orientation, les vents du ciel, la platitude ou la pente du terrain, le caractère du sous-sol, la filtration des eaux, les affinités secrètes, et mille autres causes accidentelles dont l'action demande quelquefois des siècles? Et nous voudrions imiter cette grâce adorable qui est engendrée par l'infini, par l'inconnu!

Non, ce n'est pas le principe de l'imitation qui peut nous guider dans l'art des jardins, car l'homme, en suivant ce principe, ne saura jamais ni masquer son art, ni en sauver l'impuissance. Mieux vaut cent fois chercher la beauté que créent l'intelligence et l'imagination humaines, que de s'efforcer d'être rustique en simulant les grâces naïves. Observons d'ailleurs que si l'imitation est insuffisante, même dans l'art du peintre, où elle a néanmoins tant d'importance, elle est particulièrement déplacée dans l'art des jardins, où elle ne serait tolérable qu'à la condition d'être parfaite. Le peintre qui, sur une toile de chevalet, nous montre les splendeurs du couchant, comme Claude Lorrain, ou la mélancolie d'un bocage, comme Ruysdael, n'a pas l'intention de nous tromper. Il imite la réalité autant qu'il en a besoin pour en éveiller le souvenir, pour en donner l'idée et le mirage. Notre âme demande à ces grands artistes l'esprit des choses, et la seule imagination ne suffirait pas à nous le faire saisir. Au contraire, le dessinateur de jardins, imitant la nature sur son terrain, à elle, dans son cadre immense, dans ses dimensions véritables et avec les éléments qu'elle met en œuvre, devrait l'imiter jusqu'à produire une complète illusion ; et comme cette illusion est impossible, il tombe infailliblement dans la parodie.

Ces deux principes, l'affirmation de l'art et l'imitation de la nature, ont cependant régné l'un et l'autre dans l'ordonnance des jardins. Ils ont donné naissance aux deux genres qu'on appelle français ou anglais, selon que le jardin est géométrique ou pittoresque, c'est-à-dire soumis à l'architecture ou traité comme le tableau d'un peintre.

Pour si haut que l'on remonte dans la tradition classique, on y voit que les premiers jardins tracés par l'homme ont eu le caractère de son intelligence. Le verger d'Alcinoüs, tel qu'Homère le décrit au septième chant de l'*Odyssée,* présente une certaine régularité. Il est tracé sur un terrain découvert d'un côté, ombragé de l'autre ; il est orné de plates-bandes, planté de figuiers, d'oliviers et de vignes, et rafraîchi par deux fontaines. L'architecture jouait un grand rôle dans les jardins suspendus

de Sémiramis, portés qu'ils étaient sur les entablements de leurs terrasses évidées, superposées en amphithéâtre et soutenues par de grands piliers creux remplis de terre, où les arbres du jardin plongeaient leurs racines. En Grèce, des jardins publics étaient consacrés aux exercices du corps et de l'esprit. C'étaient là que les philosophes enseignaient la gymnastique de l'intelligence, tandis que les athlètes enseignaient la lutte, le saut, la course, le pugilat. Les gymnases de Sparte, d'Élis, d'Olympie, de Phigalie, le Lycée et l'Académie d'Athènes, étaient des jardins. On y avait planté des allées de platanes, qui, plus tard, furent imitées par des colonnades et des galeries offrant un meilleur abri contre la pluie et le soleil ; car les Grecs imitaient la nature, mais en la transformant. La terre était pour eux une divinité humaine comme toutes les autres, et là où devait s'exercer le génie de l'homme, elle était assujettie aux lois sacrées de l'harmonie et des nombres.

Les Romains, qui avaient l'instinct de la grandeur beaucoup plus que le sentiment du beau, enfermèrent les champs dans la ville, témoin les jardins de Lucullus, de Pompée, de Mécène; ils poussèrent loin, trop loin, le goût de la régularité et de la symétrie. Ce fut Caïus Marius le jeune qui, sous le règne d'Auguste, donna le premier exemple de tailler les bosquets dans des formes régulières. A l'époque de Trajan, lorsque l'art signala ses conquêtes sur la nature par l'invention des serres chaudes, l'habitude était déjà prise d'élaguer et de tondre les arbres, de tailler le buis, de le façonner en y figurant des animaux, des griffons, des ornements et quelquefois le nom du propriétaire. C'est Pline le Jeune, décrivant sa villa du Laurentin, qui nous donne ces curieux détails, en ajoutant que certains arbustes sont coupés en manière de petites bornes.

Au moyen âge, quand tout manoir est fortifié, les jardins (ceux mêmes de Charlemagne) ne sont guère que des potagers dont les planches et les allées suivent la géométrie des bastions. Dans les abbayes, où les traditions antiques s'étaient conservées, de vastes enclos étaient consacrés à la culture des légumes, des fleurs, des arbres fruitiers et des plantes rares. Les Bénédictins, les Prémontrés, les ordres même les plus austères, tels que les Chartreux, avaient des plates-bandes, des promenades, des réservoirs, et il va sans dire que la composition de leurs jardins était simple et régulière comme leur vie. Les murs qui les défendaient contre les bruits du monde se couvraient à l'intérieur d'espaliers bien tenus. Quelquefois des vignes étaient suspendues aux treillages d'une allée couverte, et l'on entretenait du poisson dans des viviers semblabes à ceux qu'on a retrouvés plus tard dans les ruines de Pompéia. Tracés en longs

parallélogrammes, ces bassins s'arrondissaient ou s'échancraient pour se prêter à la forme demi-circulaire des *exèdres* où les religieux venaient s'asseoir. Les moines de l'Orient, — nous l'avons vérifié sur le mont Hymette près d'Athènes, — arrêtaient l'eau des montagnes pour répandre la fraîcheur dans leurs plantations... Mais à la Renaissance, l'art des jardins reparaît en Italie avec une splendeur qui ne sera point dépassée. A Rome et hors de ses murs (sur les hauteurs de Frascati et de Tivoli), à Naples, à Florence, à Gênes, à Venise même, les seigneurs et surtout les princes de l'Église font revivre les magnificences d'Agrippa, de Mécène, de Salluste, de Lucullus. L'antique villa de Cicéron semble renaître sur les collines tusculanes, et les environs de Rome lui font une ceinture de jardins enchantés qu'embellissent des fontaines mythologiques, de véritables rochers, de véritables ruines.

Il était réservé à un architecte français, André Le Nôtre, de montrer dans tout leur éclat les beautés du style classique, mais en les portant à l'excès. Quiconque a vu le jardin des Tuileries, les parcs de Versailles, de Saint-Cloud, de Meudon, de Chantilly, peut se faire une idée du style de Le Nôtre et des sentiments qui s'y rattachent. Tout y est préparé pour une promenade grave et solennelle. Le sol est soumis à une rigoureuse planimétrie; s'il se présente un monticule naturel, on le régularise en terrasse, on le rachète par un perron, et on le décore de balustres, de vases et de statues. Des lignes droites se font jour à travers les bois ou en règlent d'avance la plantation. Les courbes y sont le plus souvent des portions de cercle. L'eau est recueillie dans des bassins, autour desquels se rangent des plates-bandes symétriques; elle est vomie par des dauphins, soufflée par des dragons ou respirée par les chevaux de Neptune; elle retombe en nappes, en gargouilles, en godrons; elle se tamise en poussière pour plus de fraîcheur, ou bien elle jaillit en fusées, en gerbes éblouissantes, en bouquets, composant comme d'humides feux d'artifice. Les compartiments des parterres sont encadrés par des bordures de buis façonné, sans doute en mémoire de Pline; les grilles d'entrée et certains points qui doivent servir de jalons à la vue et à la marche sont marqués par des ifs découpés en figures coniques, sphériques ou pyramidales, images que le chancelier Bacon trouvait puériles (*it be for children*). Les arbres sont rangés en échiquiers, ou bien ils se nivellent, ils se dressent en rigides murailles. De toutes parts la végétation fournit les éléments d'une architecture verdoyante, et grandit sous la surveillance de la serpe et du fil à plomb; elle forme des portiques, des cloîtres, des cabinets et des voûtes de verdure, des salles de marronniers, des

labyrinthes, des rues sombres, des grottes au fond desquelles la pierre a été fouillée en coquillage, rongée en mousse, taillée en stalactites et en glaçons. Les dieux de la Fable se cachent dans l'épaisseur des fourrés ou apparaissent au milieu des clairières; on y découvre des Faunes et des Nymphes; on y voit courir Atalante. Enfin l'œil se repose sur des boulingrins tantôt unis et simples, tantôt contrastés et garnis de fleurs.

Sans doute, à en juger par le plan, les jardins de Le Nôtre présentent des images fatigantes par leur régularité inexorable. Si on les regarde dans les gravures comme on les regarderait du haut d'un ballon, ces étoiles, ces demi-lunes, ces bassins ronds ou polygones, autour desquels viennent s'échancrer de longs rectangles ou de tristes carrés, ne promettent à l'esprit qu'une monotonie fastidieuse; mais promenez-vous dans ces jardins, passez d'une allée obscure à un gazon frais, suivez ces chemins circulaires qui obéissent à la courbe d'un bassin où se jouent des cygnes, où brillent des eaux jaillissantes, votre impression sera tout autre, parce que la perspective va masquer ce que la géométrie a d'uniforme, et que les arbres, les arbustes, par leurs élévations différentes et par les caprices de leurs feuillages, corrigeront la froideur des alignements et feront disparaître l'aridité du compas, sans effacer pourtant l'intention de l'homme, qui restera visible, bien qu'à demi voilée, au milieu des créations variées de la nature. Ces allées droites, dont les bords n'offraient sur le papier qu'un parallélisme glacé, nous les voyons dans le jardin se rétrécir en fuyant, et les parallèles deviennent convergentes jusqu'à paraître se toucher à la distance où la vue se perd. Ces quinconces, que l'on croit insipides quand la règle les a tracés, ils se colorent sur le terrain de clair et d'ombre; ils se rangent en avenues qui, s'élargissant, se resserrant tour à tour, sont inégales pour le regard : chaque pas en remue le spectacle et le varie. De tous côtés, ces arbres alignés, mais divers par leur mouvement et leur ramure, ouvrent de longues échappées à la pensée de l'homme ou à ses rêves.

Non, il n'a pas mérité les dédains qu'on affecte aujourd'hui pour sa mémoire, ce grand artiste qui apporta dans son art, avec la clarté de l'esprit français, un génie analogue à celui du grave Poussin et du sentencieux Corneille. Ses qualités furent siennes; ses défauts lui vinrent de son siècle, et son exemple nous avertit de n'y point tomber. Au service de Louis XIV, il exprima le faste et l'orgueil monarchiques; mais il donna dans l'abus de son art à force de se conformer au caractère d'un prince qui, toujours en scène, toujours roi, s'était condamné à une éternelle magnificence. Comme les courtisans de Versailles, les arbres de Le Nôtre durent obéir à l'étiquette; il leur fallut subir la tyrannie du compas, de

l'équerre et du croissant. Puis, comme il arrive toujours, les défauts de Le Nôtre furent exagérés par des imitateurs qui n'avaient point son génie. Alors la nature asservie, humiliée, se vengea de la serpe et du cordeau par la tristesse de ses beautés méthodiques, par la solennité de ses ennuis, et bientôt fatigués de cette majesté sans abandon, les esprits en vinrent à n'aimer que le désordre, le singulier, le bizarre, l'inattendu.

Justement il passait alors sur l'Europe un souffle de liberté qui allait renverser dans tous les arts le despotisme des traditions. Ce fut par l'affranchissement de la nature que débuta le génie du XVIIIe siècle. Déjà la réaction avait commencé en France, à la cour même de Louis XIV, par le poëte Dufresny, novateur plein de fantaisies et de ressources; elle fut continuée en Angleterre par un jardinier célèbre, William Kent, qui, prenant le contre-pied du système qu'avait illustré Le Nôtre, inaugura ce principe : qu'un jardin doit être un abrégé de la nature, qu'il la faut imiter en tout, dans ses accidents et dans ses caprices comme dans ses beautés, parce qu'elle seule ne se trompe jamais. A son tour, il asservit toute chose au principe de liberté; il prit soin de calculer ses plantations de manière qu'elles parussent être le produit du hasard. Il s'efforça de créer des contrastes en rapprochant ce que la nature a dispersé, en préparant au promeneur, ici, la rencontre d'une chaumière brûlée ou d'un lieu sauvage, là, le spectacle d'une bruyère. Ce parti pris d'imitation, plus faux dans son principe que ne l'était le style de Le Nôtre dans son excès, changea la face des jardins en Angleterre. Une autre circonstance y contribua : ce fut la description des jardins de la Chine, publiée à Londres, en 1757, par l'architecte Chambers, dans le livre qui a pour titre : *Dessins des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois.*

« La nature est leur modèle, dit Chambers, et leur but est de l'imiter dans ses belles irrégularités. Comme les Chinois n'aiment pas la promenade, on trouve rarement chez eux les avenues ou les allées spacieuses des jardins de l'Europe. Tout le terrain est distribué en une variété de scènes; et des passages tournants, ouverts au milieu des bosquets, vous font arriver aux différents points de vue, chacun desquels est indiqué par un siége, un édifice ou quelque autre objet.

« La perfection de leurs jardins consiste dans le nombre, la beauté et la diversité de ces scènes. Ils en distinguent trois espèces, auxquelles ils donnent les noms de riantes, d'horribles et d'enchantées. Cette dernière dénomination répond à ce qu'on nomme scène de roman, et nos Chinois se servent de divers artifices pour y exciter la surprise. Quelque-

fois ils font passer sous terre une rivière rapide ou un torrent, qui, par son bruit tumultueux, frappe l'oreille sans qu'on puisse comprendre d'où il vient. D'autres fois ils disposent les rocs, les bâtiments et les autres objets qui entrent dans la composition, de manière que le vent, passant au travers des interstices et des concavités, forme des sons étranges. Ils mettent dans ces compositions les espèces les plus extraordinaires d'arbres, de plantes et de fleurs; ils y forment des échos artificiels, et ils y tiennent différentes sortes d'oiseaux et d'animaux monstrueux.

« Les scènes d'horreur présentent des rocs suspendus, des cavernes obscures et d'impétueuses cataractes qui se précipitent de tous côtés du haut des montagnes; les arbres sont difformes et semblent brisés par la violence des tempêtes. Ici on en voit de renversés qui interceptent le cours des torrents et paraissent avoir été emportés par la fureur des eaux. Là on dirait que, frappés de la foudre, ils ont été brûlés et fendus en pièces. Quelques-uns des édifices sont en ruine, d'autres consumés à demi par le feu. De chétives cabanes dispersées çà et là sur les montagnes semblent indiquer l'existence et la misère des habitants. A ces scènes, il en succède communément de riantes. Les artistes chinois savent avec quelle force l'âme est affectée par les contrastes, et ils ne manquent jamais de ménager des transitions subites, de frappantes oppositions de formes, de couleurs et d'ombres. Aussi, des vues bornées, vous font-ils passer à des perspectives étendues; des objets d'horreur, à des scènes agréables; des lacs et des rivières, aux plaines, aux coteaux et aux bois. Par un arrangement judicieux, ils distribuent les masses d'ombre et de lumière de telle sorte que la composition paraît distincte dans ses parties et frappante en son tout.

« Comme le climat de la Chine est excessivement chaud, les habitants emploient beaucoup d'eau à leurs jardins. Souvent, quand la situation le permet, tout le terrain est mis sous l'eau, et il n'y reste qu'un petit nombre d'îles et de rocs. Dans les jardins spacieux, ont fait entrer des lacs étendus, des rivières, des canaux. On imite la nature en diversifiant à son exemple les bords des rivières et des lacs. Tantôt ces bords sont arides et graveleux; tantôt ils sont couverts de bois, jusqu'au bord de l'eau; plats en quelques endroits et ornés de fleurs, dans d'autres ils se changent en rocs escarpés qui forment des cavernes où une partie de l'eau se précipite avec autant de bruit que de violence. Quelquefois vous voyez des prairies remplies de bétail, ou des champs de riz qui s'avancent dans des lacs et qui laissent entre eux des passages pour des vaisseaux. D'autres fois, ce sont des bosquets, pénétrés en divers endroits par des rivières et des ruisseaux capables de porter des barques.

« Les rivières suivent rarement la ligne droite; elles serpentent et sont interrompues par diverses irrégularités. On y construit des moulins et d'autres machines hydrauliques dont le mouvement sert à animer la scène. Ils ont aussi un grand nombre de bateaux, de formes et de dimensions différentes. Leurs lacs sont semés d'îles, les unes stériles et entourées d'écueils, les autres enrichies de tout ce que l'art et la nature offrent de plus parfait. Ils y introduisent aussi des rocs artificiels et ils surpassent tous les peuples dans ce genre d'imitation.

« Pour les bosquets, les Chinois varient toujours les formes et les couleurs des arbres, joignant ceux dont les branches sont grandes et touffues avec ceux qui s'élèvent en pyramides, et les verts foncés avec les verts gais... Ordinairement ils évitent les lignes droites, mais ils ne les rejettent pas toujours. Ils font quelquefois une avenue lorsqu'ils ont à mettre en vue un objet intéressant. Quant aux chemins, ils sont constamment pratiqués en ligne droite, à moins qu'un obstacle naturel ne s'y oppose. Il leur paraît absurde de faire une route qui serpente, car, disent-ils, c'est ou l'art ou le passage constant de voyageurs qui l'a tracée, et il n'est pas à supposer que l'homme ait volontairement choisi la ligne courbe. En un mot, les jardiniers chinois traitent un jardin comme nos peintres composent un tableau... »

On le voit, la variété, le mouvement, le contraste, l'étrangeté, le pittoresque, tels sont les éléments que les Chinois mettent en œuvre dans l'art des jardins. Leur principe étant l'imitation de la nature, ils devinrent les meilleurs guides à suivre pour créer un genre qui fût l'opposé du style français. Aussi ce fut bientôt, en Angleterre, à qui jetterait le désordre dans son jardin, afin de le rendre semblable en petit aux grands parcs dessinés par Kent à Esher, à Claremont et à Stowe. Du temps de Walpole, il n'y avait pas un citadin qui ne prît autant de peine pour tourmenter son arpent et demi de terre qu'il n'en eût pris auparavant pour le tenir aussi régulier que sa cravate (*as formal as his cravat*). « Kent avait été, dit Walpole, le Calvin de cette réforme; mais, comme cet autre champion de la vérité, après avoir vaincu l'erreur, emporté par le zèle du sectaire, il avait poussé les conséquences de sa discipline jusqu'à la laideur du vrai. Non content de bannir la symétrie, il avait imité la nature, même dans ses défauts, en plantant des arbres morts, et en simulant des taupinières en haine des parterres et des quinconces. »

Sans tomber dans les mêmes exagérations, l'art français rechercha aussi les beautés agrestes et voulut, du jardin, faire un paysage. En décrivant le verger de Clarens, Jean-Jacques avait converti tout le

monde au goût de la simplicité rustique et du pittoresque. « Avec quel dédain, s'écrie-t-il (*Nouvelle Héloïse*), entrerait ici un de ces architectes chèrement payés pour gâter la nature! Les beaux alignements qu'il prendrait! les belles allées qu'il ferait percer! les belles pattes d'oies, les beaux arbres en parasol, en éventail! les belles charmilles bien dessinées, bien équarries! les beaux boulingrins de fin gazon d'Angleterre, ronds, carrés, échancrés, ovales! les beaux ifs taillés en dragons, en pagodes, en marmousets, en toutes sortes de monstres!... Je suis persuadé que le temps approche où l'on ne souffrira plus ni plantes ni arbrisseaux, ni rien de ce qui se trouve dans la campagne. On n'y voudra plus que des fleurs en porcelaine, des magots, des treillages, du sable de toutes couleurs et de beaux vases pleins de rien. » Sous l'influence de Rousseau furent conçus les parcs d'Ermenonville, du Raincy, de Morfontaine, de Méréville. On revint à la nature, on la laissa libre dans les allures de sa végétation, et l'on en fut récompensé par des beautés d'un autre genre. Toute ligne droite fut condamnée, et toute symétrie. On ne traça que des allées sinueuses; on proscrivit les rampes, les terrasses, les balustrades. On construisit des grottes, non plus en marbre, mais en rochers naturels, ingénieusement, laborieusement rapportés. Les statues de la mythologie furent remplacées par des monuments philosophiques ou élégiaques, dont l'intention s'adressait aux hommes sensibles, et par de petits temples dédiés à l'Amour, à l'Amitié. On se ménagea la rencontre fortuite d'une ruine ou d'une masure champêtre qu'on se plaisait à regarder comme « l'asile de Philémon et Baucis. »

Au sentiment de la nature, si profond et si vrai dans la grande âme de Rousseau, succéda une sorte de sentimentalisme convenu qui fut vanté en prose par Louis-René de Girardin, vicomte d'Ermenonville (*Composition des jardins*), et plus tard en vers par l'abbé Delille. On se moqua de Le Nôtre, de ses arbres mutilés, de ses lugubres massifs, de ses eaux emprisonnées entre quatre murailles et de ses parterres festonnés... sans prendre garde qu'on allait tomber, par un excès contraire, dans le pire de tous les genres, le faux naturel. Un écrivain de nos jours, qui a parlé des jardins avec infiniment d'esprit et de goût, M. Vitet (*Études sur les Beaux-Arts*), a fait ressortir ce qu'avait de ridicule cette naïveté de convention. « Vous y voyez, dit-il, non-seulement des grottes, des ermitages, des tombeaux, mais des villages sans habitants, des fermes sans fermiers et des hameaux pour rire. C'est de la puérilité toute pure; c'est jouer à la nature comme les petites filles jouent à la dame. Mais ce qui est peut-être plus impatientant encore, c'est cette prodigalité d'inscriptions, de sentences, de phrases morales et romanes-

ques que vous trouvez à chaque pas et qui vous barrent le chemin. On ne vous permet pas de penser tout seul, on vous souffle tous vos sentiments. Autant vaudrait que le propriétaire vînt vous tirer par la manche et vous dire à l'oreille : « C'est ici que l'on rêve, monsieur; là-bas, près du ruisseau, vous me ferez le plaisir de soupirer, et quand nous serons au torrent, vous aurez de l'enthousiasme. » Ajoutez enfin à ces fadaises une confusion plus qu'enfantine de monuments de tous les âges et de toutes les parties du monde, un castel féodal à côté d'un temple grec, une chaumière russe vis-à-vis d'un chalet suisse, et l'urne de Pétrarque auprès du tombeau du capitaine Cook! »

Il faut en convenir, à la première impression, le jardin anglais semble préférable. Lorsque le visiteur s'y promène pour la première fois, il est agréablement surpris : il découvre un à un les recoins que lui avait cachés la courbe des allées; sa curiosité est constamment tenue en éveil; son imagination travaille, et moins il s'attendait à voir un gazon coupé par un ravin que franchit un pont rustique, ou un roc creusé en voûte avec une percée sur le lointain, plus ces objets lui plaisent et le captivent. Il est sous le charme; il emportera en se retirant le souvenir d'un lieu de délices... Mais quand il y revient une seconde, une troisième fois, quand la parfaite connaissance du jardin ne laisse plus de place à l'étonnement, quand il en est réduit à prévoir les surprises que ne lui causeront plus telle cascade inopinée, telle grotte masquée par les massifs, alors le plaisir est émoussé; l'imagination, n'ayant plus à courir après l'inconnu, demeure inactive et se fatigue de sa paresse. Le charme est déjà rompu. Au contraire, le jardin qu'on appelle français, lorsqu'il est dessiné sur une grande échelle et que ses symétries ne peuvent pas être embrassées d'un seul regard, nous épargne ces déceptions en nous laissant deviner ses surprises. S'il n'a pas le piquant de l'imprévu, il a du moins une beauté plus grave et qui répond à un sentiment plus durable. Ses grandes divisions se présentent clairement à notre esprit, et il y règne un ordre majestueux qui rassérène l'âme et la tranquillise. Des retraites mystérieuses peuvent y être ménagées à la bouderie du poëte, mais pour lui procurer un peu d'isolement et de silence, non pour flatter son caprice individuel qui ne saurait être conforme au caprice d'un autre.

Nous trouvant en Angleterre, au château de Knebworth, qui appartient à l'illustre poëte et romancier lord Lytton (Bulwer), nous eûmes le loisir de vérifier ces diverses impressions dans le jardin du château, qui est partie à la française, partie à l'anglaise.

Devant la façade se dessine un parterre dont les grandes allées

découvertes, interrompues par des escaliers et peuplées de statues, aboutissent à des chambres de verdure ou se terminent par des bosquets, au delà desquels se cache un lieu sauvage et rocailleux. L'allée principale se resserre à son extrémité en une sorte de corridor de charmille donnant sur une de ces plates-bandes à rinceaux et fleurons, que l'on voit si souvent gravées dans les estampes d'Israël Silvestre et de Pérelle. D'un côté, le grand parterre ouvre sur un parc qui s'étend à perte de vue et qui est traversé à distance par une rivière à cascades; dans les lointains boisés on aperçoit des temples qui, sous un plus beau ciel, sembleraient environnés d'un bois sacré. De l'autre côté du parterre a été dessiné un jardin irrégulier, plein de mouvement, de caprice et d'imprévu. Par des chemins secrets on est conduit à des points de vue rustiques. Le premier objet qui se présente est une grotte allongée en galerie dont les voûtes sont formées par les racines rayonnantes d'arbres morts qu'on a replantés en terre en les renversant, et qui font l'office de colonnes dans cette architecture primitive et cahotée.

Au sortir de la grotte on rencontre, parmi les plantes agrestes, une suite de bustes d'après l'antique représentant les poëtes latins, chacun avec une inscription tracée par le poëte anglais qui, après s'être inspiré de leur génie, leur a consacré ces images dans sa demeure. Ici, par une singularité remarquable, l'ordre et le beau viennent faire diversion et rompre la monotomie du pittoresque. Tout près de là, le terrain se creuse et donne passage à un large ruisseau en partie ombragé de platanes. Sur l'autre bord du ruisseau l'on découvre une retraite particulière où s'élève un petit monument dédié à Horace, et non loin de là une statue antique de Satyre dans une édicule étrusque, rudement construite en bois et à jour.

En repassant le ruisseau, vous laissez à gauche une de ces galeries de poteaux et de chevrons sur lesquelles on suspend les vignes en Italie; puis vous entrez dans des allées subobscures qui serpentent en laissant voir des clairières égayées par de grands paniers de fleurs qu'on a figurés avec leurs anses, comme si on venait de les poser sur le gazon. Ces allées vous mènent au milieu d'un petit bois fermé où se dresse le Mercure de Jean de Bologne. Enfin, en revenant au jardin tracé à la française, on passe au pied d'un monticule vert que domine le buste colossal de Shakespeare, et qui, placé à un angle du grand parterre, offre à la vue, de ce côté, un magnifique et noble couronnement.

Dans les premières journées de notre séjour au château de Knebworth, le jardin irrégulier, que nous appelions le jardin d'Horace, fut pour nous la merveille de cette habitation féodale. Chacun éprouva un indicible



EXEMPLE DE JARDIN FRANÇAIS (PARC DE CHANTILLY).

plaisir à s'y égarer jusqu'à ce qu'il en eût bien connu tous les replis et tous les méandres... Mais bientôt ce fut le jardin français qui l'emporta. La majesté de ce grand style finit par s'imposer à nous. Le matin, aux premiers rayons du soleil, ces allées droites, ces perrons à balustres, ces rangées de statues avec leur geste immobile, composaient un spectacle empreint de grandeur. Au sortir du labyrinthe des rêves nocturnes et de tant d'images incohérentes qui traversent le sommeil, notre esprit trouvait un calme délicieux et réparateur dans la contemplation de ce jardin où un bel ordre s'était produit sans faire violence à la nature. Cette impression répétée nous fit comprendre la valeur esthétique des deux systèmes. L'un intrigue pour quelque temps l'imagination; l'autre élève toujours et agrandit la pensée.

Il faut avouer, au surplus, que le style français n'est majestueux que dans son application en grand. Il paraît surtout convenir à la dignité d'un jardin public, où il n'est permis à personne de s'égarer. Mais il répugne au génie moderne, qui, imprégné de panthéisme, ne souffre plus que la nature soit dominée à ce point par la volonté de l'homme. Sous ce rapport, les nouveaux jardins de l'édilité parisienne, les bois de Boulogne et de Vincennes, sont plus conformes à l'esprit de notre temps. Le jardinier paysagiste y a résolu le problème d'y combiner l'ordre avec une certaine liberté, et la grâce des courbes faciles avec l'ampleur des anciens plans. Une part y est faite à l'humeur individuelle dans le mystère des allées tournantes et ombreuses, et la fantaisie de chacun n'y est pas absolument tyrannisée par la police de l'ensemble. D'un autre côté, l'imitation de la nature y est poussée trop loin, surtout dans ces rochers que l'on a rapportés à grands frais sous des cascades artificielles. Toujours d'accord avec elle-même, la nature ne soulève pas des rochers indifféremment dans tous les lieux, et si on veut l'imiter en ses caprices, il faut aussi l'imiter en ses harmonies et ses consonnances. Passe encore de réunir les divers éléments d'un paysage naturel dans l'intérieur de la cité, là où l'œil, environné de fabriques, n'a aucun point de comparaison avec l'extérieur, et ne peut saisir aucun défaut d'harmonie, s'il en existe, entre les créations de l'art et l'aspect du pays. Nous concevons, par exemple, qu'au nouveau square Montholon, à Paris, on ait supposé une chute d'eau tombant des hauteurs de Montmartre pour rejaillir parmi des rochers, qui sont amenés peut-être de fort loin; mais lorsque le jardin est dessiné hors des murs, et que le spectateur peut en comparer le style avec le caractère du pays environnant, il est nécessaire de *consulter le génie du lieu* ; c'est le second principe à observer dans l'art des jardins.



EXEMPLE DE JARDIN ANGLAIS (PARC DE MORFONTAINE).

Un homme de goût et de savoir, M. le comte de Choulot, qui a écrit sur la théorie des jardins après l'avoir pratiquée avec beaucoup de distinction, s'est attaché à ce principe et y a insisté au point d'en faire la base de sa théorie. Il veut que sur le terrain de l'artiste viennent se placer d'elles-mêmes les formes et les couleurs dont il saisit la convenance dans les objets qni l'entourent; il veut que le jardin à tracer soit considéré non comme *un tout*, mais comme *une partie d'un tout*. Il ne dit pas : je jetterai là un massif, je le composerai de tels arbres, je lui donnerai telle forme; il dit : l'aspect de cette colline demande là un groupe d'arbres qui l'encadre, des couleurs vigoureuses qui l'éloignent ou des teintes suaves qui se fondent harmonieusement avec elle pour la rapprocher... « Un jour en Bretagne, raconte M. de Choulot, nous parcourions de grandes landes avec une dame qui nous indiquait l'emplacement qu'elle voulait consacrer à son parc. Elle nous arrêtait souvent pour nous faire admirer le site que nous trouvions d'une monotonie désespérante, et elle répétait avec un accent parfaitement en harmonie avec le pays que nous avions devant les yeux : « Voyez, monsieur, comme c'est « triste, comme c'est mélancolique! Oh! prenez bien garde de ne pas « affaiblir ces deux effets : c'est la beauté de notre pays. » Ces paroles firent écrouler l'échafaudage de notre composition contre nature. Non-seulement je respectai la grande lande et sa solitude, mais je m'en inspirai. Nous arrondîmes quelques beaux groupes de futaies, distribués sur la lande comme les encadrements naturels d'un horizon sans limite, et nous réunîmes cinq ou six flaques d'eau en un vaste étang, dont les bords sans reliefs mêlent aujourd'hui leurs teintes grisâtres à la surface tranquille de l'étang, qui reflète comme un miroir quelques parties azurées du ciel, et répète les nuages qui passent, comme le seul indice de mouvement dans ces contrées silencieuses. »

Le lecteur pensera peut-être que ce principe de mettre le jardin en harmonie avec le pays environnant est une vérité banale, un axiome. Il n'en est pas ainsi, toutefois, s'il faut accepter à la rigueur ce que nous raconte des Chinois un écrivain français, M. Callery (*Revue générale d'architecture*) : « Chose remarquable et bien digne de ce peuple fait au rebours de tous les autres : au lieu de profiter des accidents de la nature là où ils se trouvent, le luxe veut qu'on les produise artificiellement et à frais immenses sur des emplacements où ils n'existent pas. Ainsi là où il y a naturellement un monticule, on déblaye la terre par millions de tombereaux et l'on creuse un lac; là où la nature avait fait un lac, on élève un monticule; sur tel point, y a-t-il un sol aride ou sablonneux, on y apporte une couche épaisse de bonne terre pour y faire croître une forêt.

Sur tel autre point, on abat impitoyablement des arbres séculaires afin d'étouffer la vie végétale sous un lit de sable, et d'imiter ainsi l'aridité du désert. »

De telles folies sont à peine croyables. S'il est vrai que les Chinois mettent leur gloire à imiter ainsi la nature à contre-sens, ils ressemblent à l'artiste qui, après avoir représenté dans son paysage l'opulente végétation des tropiques, étendrait sur son tableau un ciel bas, gris et triste, comme ceux que peignent Paul Potter, Van Goyen et Ruysdael.

Un troisième principe nous paraît être maintenant le corollaire des deux autres. S'il convient d'affirmer l'art avec franchise plutôt que d'essayer une impossible imitation de la nature, et s'il est essentiel de consulter le génie du lieu, comment devra s'exercer l'action de l'homme? Tout en respectant la physionomie de la contrée où il veut tracer un jardin, l'artiste ne se bornera pas au laisser-faire. Sans doute il est des régions fortunées où le paysage se compose de lui-même. Plus d'une fois, Claude et Poussin, en se promenant dans les campagnes italiennes, y ont trouvé toute faite la poésie de leurs tableaux. Les lignes fières du sol, l'air limpide, l'abondance et la tranquillité de la lumière, les collines étagées, les cascades naturelles, et çà et là quelques ruines, de celles qu'arrange l'histoire, tout ce qui constitue en un mot le grand style, se trouve parfois si bien réuni que le peintre n'a presque pas à y mettre du sien. L'art consiste alors à n'être qu'un appoint de la nature. Mais le plus souvent il n'en est pas ainsi. Même dans un pays favorisé, le spectacle a besoin d'être choisi; les effets veulent être débrouillés, accentués. Tel point de vue se présente trop brusquement; tel autre manque de ressort. Ici un tableau agréable demande qu'on lui fasse un cadre pour devenir tout à fait charmant. Là, c'est un lointain qui va mieux fuir si on lui oppose un repoussoir, c'est-à-dire une masse rembrunie et vigoureuse qu'on aura placée près du spectateur, à l'endroit où s'ouvre l'échappée. Enfin, parce que la ligne d'horizon se déplace à chaque mouvement du promeneur, l'artiste jardinier n'a pas à peindre un seul paysage comme le Poussin et Claude, mais vingt paysages différents. Son jardin, beau dans tous les sens, s'il est possible, devra offrir au moins des beautés frappantes au départ et au retour.

De là découle la nécessité d'agir tout d'abord sur les éléments naturels du jardin, qui sont le terrain, les eaux et les bois, sans parler encore des éléments artificiels.

Le Terrain. La surface générale d'un terrain est ou concave, ou con-

vexe, ou plane. Il est extrêmement rare qu'elle ait tous ces caractères à la fois dans une étendue que le regard peut embrasser. La forme concave est celle qui présente à l'œil le plus de surface, parce que toutes les parties en sont visibles presque sans raccourci. Cette forme est de sa nature élégante; elle donne l'idée d'un abri contre le vent, et d'une retraite heureuse où vont se concentrer la paix, la lumière et le plaisir. Les arbres plantés sur les éminences qui bordent le terrain concave composeront un amphithéâtre de verdure qui donnera de l'ombre et de la fraîcheur sans humidité. La vue y sera bornée de toutes parts et encadrée, ce qui est bien préférable à ces vues immenses où le sentiment se disperse dans le vague, où la pensée se dissout, pour ainsi dire, se perd. L'homme qui les aperçoit de temps à autre par une étroite percée jouit beaucoup mieux de l'immensité du pays et de sa propre retraite.

La forme convexe nous dérobe toujours une partie notable de sa surface, à moins que nous ne puissions l'apercevoir d'un point de vue très-élevé. Mais le défaut de cette forme à son avantage, c'est qu'elle permet de provoquer l'imagination, la curiosité, par le mystère des objets qui restent cachés au regard.

La forme plane n'est pas dépourvue de beauté dans sa monotonie; elle produit les mêmes impressions que les grandes horizontales de l'architecture. Elle répond à l'idée de tranquillité et de silence en rappelant le spectacle de la mer apaisée. Tandis que les concavités et les convexités du sol accusent les dernières émotions du globe bouleversé par des cataclysmes, l'horizontalité continuelle d'une vaste terre procure à l'esprit un calme qui a bien son charme et sa grandeur ; elle éveille le sentiment de l'infini.

Chaque forme ayant un genre de beauté qui lui est propre, l'art doit consister à en prononcer le caractère, c'est-à-dire que, s'il introduit dans le jardin des formes étrangères à celle qu'affectait la nature, ce sera pour augmenter l'effet de la donnée primitive, pour qu'on en soit plus frappé. Si l'on veut rompre par quelques mouvements artificiels l'uniformité d'une surface tout unie, que ce soit dans l'intention de marquer davantage sa forme dominante au moyen d'un léger contraste. Un ou deux monticules, élevés de main d'homme, ne sauraient être placés, par exemple, qu'aux extrémités d'une plaine, là où le spectateur peut supposer un commencement de variation dans le terrain. Le sol est-il montueux, quelques déblais en feront ressortir la variété et l'animation. Partout le contraste doit être employé, non pour contrarier l'impression naturelle, mais pour la rendre plus puissante dans son unité. L'art des jardins obéit, comme tous les arts, à cette loi inviolable. La variété à petites

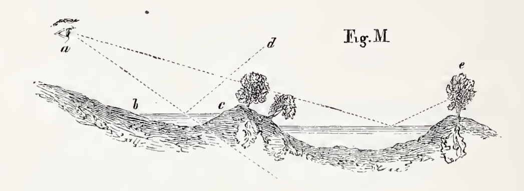
doses est une épice qui, loin de troubler la sensation, l'aiguise, la ravive. C'est ainsi que, lorsqu'il arrive à un grand maître comme Shakespeare d'introduire le comique dans la tragédie, elle en devient encore plus tragique.

L'Eau. Un jardin sans eau est comme un palais sans glace. Depuis le ruisseau jusqu'aux grandes cataractes, depuis la mare jusqu'à l'Océan, la nature se sert de l'eau pour ses décorations les plus majestueuses ou les plus sauvages, aussi bien que pour ses tableaux les plus doux. Employée par l'homme, l'eau convient également à toutes les scènes en ajoutant à la tristesse ou à la gaieté de ses compositions par des mugissements ou des murmures; elle est riante ou mélancolique selon qu'elle anime un lieu découvert ou qu'elle s'enfonce sous des ombrages qui la rendent obscure et profonde. La terre et les bois ne peuvent frémir qu'au souffle du vent; mais l'eau a le privilége d'être bruyante ou silencieuse, suivant le désir de l'homme qui peut en précipiter le cours ou l'arrêter. L'eau fait entrer le ciel dans la terre. Au spectacle le plus varié, le plus beau du monde, elle oppose un écho affaibli, adouci; elle en répète l'harmonie en mineur. Elle fait que le poëte qui erre la tête penchée et qui rêve, peut contempler le ciel sans interrompre sa rêverie.

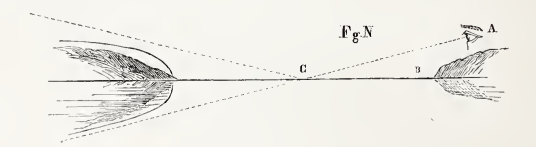
Dormante, l'eau forme des lacs, des étangs, des mares; courante, elle fournit à l'artiste des éléments tout aussi pittoresques et plus encore, tels que ruisseaux, rivières, fontaines, torrents et cascades. Si le terrain est en plaine ou très-peu accidenté, l'eau dormante y produit le mirage d'une concavité lumineuse, et l'eau courante l'anime par son mouvement. Si le terrain est inégal et tourmenté, un étang y rappelle le calme des surfaces horizontales; et si c'est un ruisseau qui traverse le jardin, il ajoute au mouvement naturel du sol, de sorte que l'eau et le terrain s'associent toujours à merveille et se font valoir, tantôt par le contraste, tantôt par l'accord. Il dépend de l'homme, disons-nous, de varier l'expression de l'eau en la rendant silencieuse ou bruyante; il a aussi le pouvoir d'en diminuer ou d'en accroître l'étendue apparente par le choix de la place qu'il lui assignera dans son tableau, c'est-à-dire en lui donnant à réfléchir de la lumière ou de l'ombre. Il lui suffit pour cela des plus simples notions de la perspective. Lorsqu'une pièce d'eau se trouve élevée, naturellement ou artificiellement, au niveau du sol qui est par delà, nous perdons le bénéfice de la réflexion des arbres plantés à distance. Le lac, l'étang ou la mare ne présentent alors qu'une nappe de lumière, ainsi que l'explique la figure ci-jointe :

Le spectateur placé en *a* et regardant l'eau la plus haute verra seule-

ment le ciel, parce que, l'angle d'incidence *b* et l'angle de réflexion *c* étant égaux, le dernier passe par-dessus la cime des arbres *d* ; puis, le même spectateur placé en *a*, regardant l'eau, la plus basse, verra, les arbres placés en *e* réfléchis dans l'eau, parce que l'angle de réflexion se prolonge à travers ces arbres, et non pas au-dessus, comme dans le premier exemple.



On peut donc, en rehaussant le niveau de l'eau ou en le baissant, se procurer la répétition de certains objets ou s'en priver, suivant l'effet que l'on veut produire. Si l'eau est ridée par le vent ou agitée par le courant qui l'entraîne, la réflexion est troublée ou presque nulle; mais quand la surface de l'eau est tranquille, comme elle fait miroir à tous les objets placés sur ses bords, il est facile d'en augmenter d'une manière sensible l'étendue apparente. Cette apparente augmentation de la nappe d'eau s'obtient au moyen de l'aplatissement des rivages ou de leur douce inclinaison, parce que la quantité de ciel réfléchie en est accrue pour le spectateur qui se promène sur l'une ou l'autre rive.



Par exemple, dans la figure ci-jointe, le promeneur placé en *A* voit le ciel réfléchi seulement de B en C si le rivage opposé a une forme bombée; mais, si cette forme est coupée en talus comme on le voit par les lignes ombrées, le rivage prenant dans l'eau moins de place, la quantité de ciel réfléchie sera de B en D, et la nappe d'eau paraîtra plus grande.

Quelques maîtres de l'art, entres autres Repton (*The landscape gardening*), auquel nous empruntons ces exemples, regardent la situation

d'un étang sur un sol élevé comme contraire en apparence aux lois de la nature, bien que par exception les plus hautes montagnes aient quelque fois des lacs près de leur sommets. Ils recommandent donc de ne pas tenir l'étang près de l'habitation, qui doit toujours être sur un point élevé. Pour ce qui est des torrents et des cascades, il faut les éloigner ou s'en éloigner, parce que leur bruit monotone et sinistre importunerait la pensée et perdrait bientôt toute poésie.

L'imitation des torrents, des cascades, l'artiste n'y saurait prétendre là où le pays s'y refuse; ce serait prendre une figure dans un tableau pour la transporter dans un autre. Lorsqu'une région montueuse et accidentée se prête à de pareils effets, il est permis sans doute de détourner un torrent naturel, d'en changer le cours, l'expression et le bruit ; ce n'est pas là sortir du domaine propre de l'art. Quant aux cascades, on ne les peut tolérer qu'à deux conditions : la première, qu'elles soient amenées au milieu d'un pays mouvementé dont la physionomie les rende probables ; la seconde, qu'elles soient composées de véritables rochers qui, déplacés dans leur ensemble, auront été replacés tels que la nature les avait produits; entreprise peu raisonnable et dispendieuse à laquelle suffisent à peine les finances d'une nation ou d'une ville unique au monde comme Paris. Encore restera-t-il une difficulté sérieuse, celle de dérober aux yeux le commencement de la cascade. S'il est caché, les chutes d'eau qui se succéderont paraîtront une suite naturelle de plusieurs cascades précédentes dont l'imagination grossira le nombre. L'Anglais Whately, qui a écrit un traité à l'usage des imitateurs de la nature, pense qu'une chute d'eau sous une arche commencera bien le mouvement qui donnera de la vraisemblance à une cascade inférieure plus considérable. Mais si l'architecture intervient, ne vaut-il pas autant revenir à notre premier principe, et dire que l'intention de l'art, telle qu'on la voit s'affirmer dans la cascade de Saint-Cloud, est préférable à l'imitation de la nature, à moins que, par impossible, cette imitation ne trompe tous les regards?

Les Bois. Un homme d'esprit disait : « Quand on veut dessiner un jardin anglais, il suffit d'enivrer son jardinier et de suivre sa trace. » Sans prendre au pied de la lettre la censure hyperbolique de cette humoriste, nous nous permettrons de blâmer avec lui la manie où nous voilà tombés maintenant de tortiller sans motif et sans but toutes les allées, toutes les plantations, tous les massifs. Il n'est pas de jardin aujourd'hui qui ne force le visiteur à faire un long détour pour aller de la grille à la maison. Ordinairement, une pelouse à peu près ovale, affectant volontiers la forme d'un haricot, vient s'étendre devant l'entrée principale;

de façon que le père de famille, rentrant chez lui après une absence, voit sa femme et ses enfants, sur le perron ou à la fenêtre, attendre qu'il ait parcouru la courbe sacramentelle, tandis que le chien du logis, plus avisé, saute sur le gazon et court en ligne droite fêter son maître.

En dehors même de ces petites convenances, les architectes de nos jours semblent méconnaître ce qu'il y a de beau dans la ligne droite, pour peu qu'elle se prolonge. Loin de rapetisser un jardin ou un parc, la ligne droite l'agrandit en vertu des lois de la perspective, qui va toujours rapprochant les parallèles jusqu'au point où le rétrécissement de l'avenue en fait paraître la fin très-éloignée. Les courbes peuvent dissimuler sans doute la petitesse des petits jardins, mais elles dissimulent aussi la grandeur des grands. Il y a dans la vallée de Montmorency un petit bois, le bois Jacques, dont on ferait le tour en moins d'une heure : on a su l'agrandir en y perçant quelques allées étroites en ligne directe. Un bois paraît immense et tout plein de poésie lorsque le regard, au lieu d'être arrêté à chaque instant par le détour des allées, peut s'enfoncer dans une ligne droite à perte de vue, et croit apercevoir au plus loin une figure indiscernable ou la fuite d'un imperceptible cavalier. J'imagine que tel rêveur effarouché, après avoir longtemps erré *dans les grands bois sourds*, doit retrouver la paix intérieure lorsqu'il arrive tout à coup à une de ces avenues sans fin où la pensée humaine s'est fait jour, et qui lui parlent si clairement de la prévoyance des ancêtres, de ceux qui, avant lui, ont eu des sentiments, des passions et des rêveries.

Nos pères sentaient si vivement la majesté des allées droites, que parfois ils en augmentèrent l'effet par une perspective artificielle. A Paris, par exemple, dans le jardin du magnifique hôtel situé rue de Varennes, qui appartenait à Mme Adélaïde, il existe une avenue de tilleuls, longue de cent cinquante mètres, dont les bords, au lieu d'être exactement parallèles, vont se rapprochant d'une manière insensible; de sorte que, large de dix mètres au commencement, l'avenue n'est plus large que de huit mètres à la fin, ce qui produit l'illusion d'une avenue beaucoup plus longue.

Quel que soit au surplus le parti qu'on adopte, il est essentiel de ne pas oublier que les allées, droites ou courbes, ne sont et ne peuvent être que des ouvrages d'art, et doivent conserver franchement leur caractère. Cela étant, il importe d'observer ces trois points, judicieusement indiqués par la *Maison rustique du* XIXe *siècle :* préférer aux sinuosités non motivées des courbes pures et correctes; à chaque changement de direction, laisser voir distinctement la raison du détour; motiver l'existence des allées principales par les objets auxquels ces allées aboutissent.

Entre la forêt sauvage et l'architecture, l'homme peut créer diverses transitions en plantant des bois, des bocages, des bosquets, des arbres isolés. Si nous suivons cette gradation, il semble que le bois doit avoir un caractère de grandeur, que le bocage demande de la variété, le bosquet de la grâce, et l'arbre isolé quelque beauté remarquable et singulière.

Si la grandeur est le caractère d'un bois, l'unité y est désirable, c'est-à-dire qu'une seule essence d'arbres, chênes, charmes, hêtres ou châtaigniers, devra dominer au point que les autres y formeront une variété peu sensible. Les contrastes de forme et de verdure rompraient la grandeur du tout, et le bois aurait l'air d'un amalgame de plantations successives. Au jardin des Tuileries, Le Nôtre, qui avait le sens de la grandeur, n'a pas manqué de réunir en deux vastes groupes des arbres d'une seule essence, des marronniers; de cette manière, il a obtenu deux masses imposantes de vigueur et d'ombre, suffisamment variées par les inégalités de la même essence. Supposez que, par amour du contraste, il eût planté çà et là parmi ses marronniers quelques érables, il aurait détruit la majesté de ces avenues, si bien faites aujourd'hui pour la promenade du grand nombre. Supposez également qu'au lieu de grouper sur un seul point tous ses marronniers, il en eût composé divers massifs, séparés par des bassins ou des parterres, il eût sans aucun doute rapetissé son tableau par un tel morcellement; il l'eût appauvri.

Le bocage est un petit bois agreste et romantique où l'imagination aime à trouver des verts de toute nuance, des feuillages inégaux et variés, une végétation intermittente, des clairs vifs, du mystère, des chemins perdus sous l'ombre. Tout cela peut être l'effet de l'art dans les parcs à l'anglaise, dont la règle par excellence est l'irrégularité; mais ces parcs semblent convenir plutôt au plaisir d'un seul, car la libre fantaisie du dessinateur de plantations peut plaire à un gentilhomme ennuyé au milieu de ses terres; elle serait déplacée ailleurs. Dans un jardin ouvert à tout le monde, l'ordre est une politesse due au public.

Ce qu'on nomme bosquet n'est qu'un ombrage familier rapproché de l'habitation. L'art peut s'y montrer avec complaisance et même avec une certaine coquetterie; l'ornement y est à sa place, et la grâce y est bien venue. C'est comme un appartement en plein air. Quant aux arbres isolés, leur isolement même veut qu'ils soient dignes d'attention et qu'ils diffèrent des masses environnantes par la figure ou par la couleur, à moins qu'ils ne soient jetés en avant d'un bois pour en diversifier le contour trop uniforme et qu'ils ne paraissent alors en être une partie déta-

chée... Ainsi, tout ce qui est plantation relève de l'artiste, qui se sert des arbres massés, groupés ou isolés, tantôt pour les opposer comme des coulisses d'avant-scène à de beaux lointains, tantôt pour masquer une vue déplaisante ou la fin des espaces qu'on veut prolonger aux yeux de l'esprit, tantôt pour en faire l'objet principal d'un spectacle favorable aux sentiments poétiques, aux émotions ou à la paix de l'âme.

Viennent maintenant les statues, les vases, les colonnes, les temples, les fontaines : tous ces éléments artificiels, si propres à embellir le style classique, ne seront-ils pas dépaysés au milieu du désordre volontaire et du romantisme des jardins où l'on espère imiter la nature? Comment confier au hasard le soin d'accompagner et d'encadrer de pareils ouvrages? Aussi les jardiniers paysagistes ont-ils mieux aimé transiger avec leur principe et se rallier à l'*éclectisme* que de renoncer aux éléments que leur offraient la sculpture et l'architecture avec leur cortége de beautés et de souvenirs.

En résumé : accuser avec franchise l'intervention de l'art; consulter le génie du lieu; agir sur le terrain, les eaux et les bois pour débrouiller les effets de la nature, en augmenter la puissance, en prononcer le caractère et l'expression :

Tels sont les trois principes qui dominent la théorie des jardins.

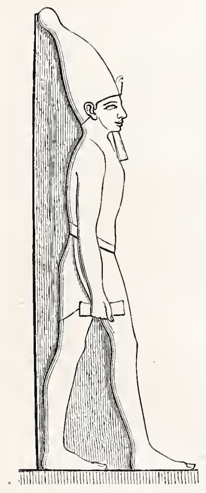


LIVRE DEUXIÈME

SCULPTURE

I.

LA SCULPTURE EST L'ART D'EXPRIMER DES IDÉES, DES SENTIMENTS OU DES CARACTÈRES PAR L'IMITATION CHOISIE ET PALPABLE DES FORMES VIVANTES.



Dans sa grandeur rudimentaire et primitive, l'art ne contemple que la nature inorganique. Il cherche, nous l'avons dit, à reproduire par une architecture colossale quelques-uns des traits les plus frappants du grand spectacle que lui présente l'univers. Temples souterrains, pyramides, labyrinthes, immenses plates-formes, hautes tours, forêts de colonnes, il élève ou il creuse des monuments qui seront une image emblématique des vagues croyances de tout un peuple, un symbole indéfini, obscur et redoutable par son obscurité même. Il essaye, non pas d'imiter les choses créées, mais de s'assimiler selon ses forces à l'intelligence qui les créa. Bientôt, cependant, après avoir admiré l'univers, l'homme en vient à se contempler lui-même. Il reconnaît que la forme humaine est celle qui correspond à l'esprit et qui en est pour ainsi dire l'appareil ; que, réglée par la proportion et la symétrie, libre par le mouvement, supérieure par la beauté, la forme humaine est, de toutes les formes vivantes, la seule capable de manifester pleinement l'idée. Alors il imite le corps humain pour arriver à exprimer ses propres pen-

sées et non plus celles que la nature antérieure à l'homme semblait lui révéler et lui voiler tout ensemble. Alors naît la sculpture. Mais ce n'est encore qu'un signe, un langage ; lorsqu'elle s'efforcera de manifester le beau, elle sera un art.

Pour parler aux générations futures, à la postérité la plus éloignée, les premiers peuples se servirent d'une écriture qui leur promettait de durer éternellement. Ils gravèrent dans le basalte, ils incrustèrent dans le granit leurs pensées. Ce fut l'imprimerie de ces temps reculés que nous prenons pour le commencement de l'histoire, parce qu'ils marquent la limite que nos recherches n'ont pu jusqu'à présent dépasser. Or, les objets qui n'ont point de corps ne peuvent exister dans la pensée que sous la forme d'un mot qui devient leur corps ; mais les objets qui ont un corps visible et tangible se font comprendre par leur seule figure. Voilà comment l'imitation est naturelle à la sculpture et lui est indispensable. Ce qui est arbitraire et changeant dans les signes de l'écriture est devenu *imitatif* dans cette écriture imagée qui est la première sculpture. Et si ce langage est mystérieux chez les peuples qui nous paraissent en posséder les origines, c'est que les artistes les plus anciens de la terre furent les prêtres, qui aimaient la poésie du mystère et qui en connaissaient tout le pouvoir sur les consciences religieuses, toute l'importance pour leur propre domination.

L'imitation est donc l'instrument nécessaire de la sculpture, son moyen obligé, mais son moyen seulement; car elle n'imite pas pour imiter, elle imite pour représenter une idée ou un sentiment par une image. C'est au point que l'imitation la plus directe, la plus sommaire lui suffit d'abord. L'artiste ne prend à la réalité que ce dont il a besoin pour être compris de ceux qui doivent le comprendre. Dans les premiers âges de l'art, les plantes, les animaux, le corps humain, sont figurés à l'état de types acceptés, consacrés, à l'état de purs symboles. La plante régularisée par le sculpteur est beaucoup moins une copie fidèle qu'une allusion aux énergies de la nature. L'animal, moitié réel, moitié imaginaire, est le plus souvent un emblème, quelquefois une énigme, un sphinx. Quant à la figure de l'homme, roide, impassible, les bras collés au corps, elle présente une tête de profil sur une poitrine de face, ordinairement les deux pieds et les deux mains, tous deux droits ou tous deux gauches... Plus tard, les idées se développent et se multiplient; les sentiments se particularisent; le nombre des initiés augmente. L'artiste, ne pouvant plus se borner à une imitation élémentaire, veut trouver dans la forme un

langage plus complet, c'est-à-dire plus varié, et comme la variété ne se trouve que dans les individus, enfants de la vie, le sculpteur se rapproche de la nature; il essaye de divers modèles; puis il les compare, et en les comparant, il y démêle différents caractères, il y découvre des vices de conformation et des formes heureuses, des laideurs et des beautés. La laideur, il la repousse parce qu'elle serait horrible sous les trois dimensions. Dans la vie, comme dans la peinture, la laideur peut devenir supportable si elle est corrigée par la mobilité de la parole ou par le prestige de la couleur, si elle est rachetée par une expression fugitive, transfigurée par l'âme. Mais dans la sculpture, si fatalement enchaînée à la matière pesante, la laideur immobile, muette, épaisse et pétrifiée, la laideur cubique, est une monstruosité d'autant plus offensante que, taillée en marbre ou coulée en bronze, elle usurpe une immortalité dont la beauté seule est digne.

L'imitation en sculpture est donc essentiellement *choisie :* essentiellement elle doit l'être. Elle se distingue aussi de l'imitation pittoresque, en ce qu'elle est palpable au lieu d'être feinte sur une surface unie. Ce que la peinture fait voir, la sculpture le fait toucher. Enfin le sculpteur s'attache aux formes vivantes parce qu'il ne saurait définir les idées, les sentiments ou les caractères qu'il veut exprimer que par la représentation des corps organiques, seuls capables de manifester l'idée d'une manière sensible, éloquente et précise. Tandis que l'architecture représente vaguement ces caractères, ces sentiments, ces idées, par l'assemblage façonné de corps inorganiques auxquels elle imprime une sorte d'organisme artificiel au moyen du ryhthme et des proportions, la sculpture emprunte du créateur le moyen même dont il s'est servi pour représenter l'idée, c'est-à-dire la forme animale, la forme vivante par excellence, le corps humain, qui est le seul corps en parfait équilibre avec l'esprit.

Ainsi se trouve dès à présent justifiée notre définition de la sculpture, comme étant l'imitation choisie et palpable des formes vivantes.

II.

LA SCULPTURE EST UN PUISSANT MOYEN D'ÉDUCATION PUBLIQUE, PARCE QUE SES CRÉATIONS ÉTERNISENT PARMI LES HOMMES LA PRÉSENCE D'UNE BEAUTÉ SUPÉRIEURE DANS LES FORMES VISIBLES ET TANGIBLES QUI MANIFESTENT L'ESPRIT.

L'indifférence d'une nation en matière de sculpture accuse un vice dans l'éducation publique. Là où on dédaigne le culte de la beauté, on ne saurait aimer la philosophie, car l'amour de la forme est une condition de la sagesse, la divinité étant aussi présente, aussi sensible dans cette partie de son œuvre que dans sa création immatérielle. Pour mieux détruire le naturalisme antique, la religion du Christ enseigna qu'il n'y avait pas d'autre laideur que celle de l'âme. Elle releva les êtres les plus déchus en affectant de retrouver en eux, sous les disgrâces du corps, un reflet de Dieu lui-même. Mais cette immense réaction eût entraîné l'humanité beaucoup trop loin. L'image de la beauté plastique est nécessaire à la dignité de la vie universelle, car son absence nous laisserait plongés dans la barbarie, en nous faisant perdre de vue les régions de l'idéal. Ainsi, chose remarquable, il y a plus de spiritualisme chez un peuple qui cherche, qui poursuit passionnément le type du beau, qu'il n'y en a chez les nations qui professent, en fait de beauté et de laideur, une impartialité impie, au mépris des lois éternelles et divines dont nous avons la conscience, conscience obscure, latente, endormie, mais qui toujours se réveille au moment où la beauté nous apparaît. Non, ce n'est pas être complétement religieux que de mépriser ou seulement de négliger l'étude de la forme, qui est sortie des mains de Dieu si admirable, si harmonieuse, si profondément belle, que notre esprit suffit à peine à le comprendre et notre langage à le dire. Depuis quelque deux mille ans, on enseigne aux jeunes hommes la construction d'une phrase; on ne leur enseigne plus la merveilleuse construction du corps humain. On leur apprend les lois de la statique et de la dynamique; mais on ne leur apprend ni à se bien tenir, ni à marcher noblement et avec grâce, ni à connaître le jeu des muscles, les proportions exquises de la force humaine, les convenances du geste et de l'attitude. Cependant, chez ces mêmes Grecs dont on leur vante avec raison les chefs-d'œuvre en tout genre, l'art était une branche de la philosophie. Là les sages étaient des artistes et les artistes étaient des sages. Socrate, avant de discourir sur Dieu,

avait sculpté un groupe des trois Grâces. Périclès avait rendu un éclatant hommage à la beauté en épousant Aspasie. Platon regardait une certaine élégance du corps comme la marque ordinaire d'un bon esprit. « Le sage, disait-il, est un musicien accompli, qui s'efforce de mettre l'harmonie dans son corps et dans son âme, afin que la beauté de l'un soit l'emblème de la beauté de l'autre. » Les Spartiates eux-mêmes, tout Spartiates qu'ils étaient, furent sensibles à la beauté autant qu'à la force, et ils eurent soin de placer des figures de Castor et de Pollux dans les gynécées, pour donner aux femmes le continuel spectacle de la perfection physique.

Mais un tel spectale n'est pas seulement favorable à la beauté de la race humaine : il profite également à la dignité de l'esprit. De même que la philosophie conserve et accroît toujours le domaine des idées générales sans lesquelles il n'y aurait ni civilisation, ni morale, ni aucune société possible, de même la sculpture les représente, ces idées, sous une forme palpable, et les éternise par la durée de la matière, que le moulage peut sans cesse reproduire. Ce que dit Amyot de l'histoire est applicable à la sculpture, qui parle vivement à tous les yeux, qui peut être comprise même des illettrés, et sans laquelle la notion du beau finirait par disparaître. « L'histoire est à la vérité le trésor de la vie humaine qui préserve « de la mort d'oubliance les faicts et dicts memorables des hommes et « les adventures merveilleuses que produit la longue suitte du temps... Et « peut-on à cela recognoistre combien nous luy sommes obligez, si nous « imaginons seulement en quelle horreur de ténèbres et quelle fondrière « d'ignorance bestiale et pestilente nous serions abymés, si la souvenance « de tout ce qui s'est faict, ou qui est advenu avant que nous fussions « nez, estoit entièrement abolie et esteincte. »

Tel homme qui passe sur la place publique, croyant ne penser qu'à ses petites affaires et à lui-même, reçoit, à son insu, le choc des grandes idées que la sculpture manifeste. Les mâles vertus qui font le citoyen, l'art statuaire, par une heureuse inspiration, les a représentées sous la figure de divinités féminines, comme pour adoucir l'austérité de l'idée par une grâce qui la rend aimable. Enveloppées dans la tunique des filles de Jupiter, ces vertus d'un caractère rigide deviennent plus accessibles, plus attrayantes. L'enfant même qui joue dans nos jardins au pied des statues se pénètre peu à peu, et sans en avoir conscience, de ces idées générales qui sont les seules généreuses. Il gardera toute sa vie les premières impressions qu'auront produites sur sa jeune âme ces figures héroïques.

D'ailleurs, quand elles sont indépendantes de l'architecture, les

œuvres du sculpteur ne se détachent point sur un ciel factice, comme les figures du peintre dans son tableau ; elles s'enlèvent sur le vrai ciel, sur le vrai paysage, de sorte que, par la réalité des objets qui l'environnent autant que par ses formes tangibles, la sculpture nous rend l'idéal plus doucement abordable; elle le met en quelque sorte à notre portée; elle le marie avec la nature en la prenant pour cadre.

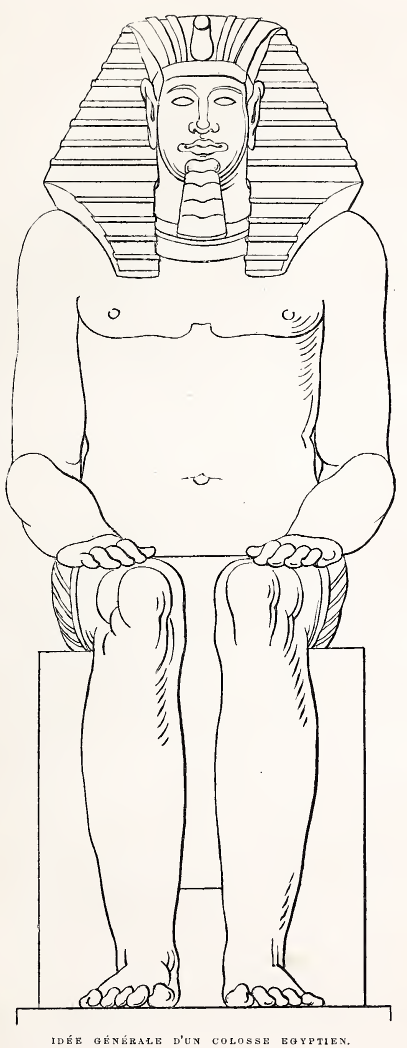
Et afin que l'habitude ne diminue point le respect qu'elles doivent nous inspirer, afin que notre admiration ne cesse pas d'être réservée, le statuaire a élevé ses figures sur un piédestal qui en double la hauteur. Elles portent sur la terre, mais sans y toucher. Nous les voyons ainsi toujours près de nous, mais toujours au-dessus de nous, de manière que leur beauté nous accoutume à elles, mais en nous tenant à distance. Elles deviennent familières en restant vénérables. Le piédestal est l'image de leur supériorité, la marque de leur destination et de leur grandeur.

III.

LA SCULPTURE PEUT S'ÉLEVER AU SUBLIME,
LORSQUE, PAR DES FIGURES COLOSSALES ET CONFORMES AU GÉNIE DE L'ARCHITECTURE,
ELLE ÉVEILLE L'IDÉE D'UNE DURÉE ÉTERNELLE ET LE SENTIMENT DE L'INFINI.

L'enfance des peuples est toujours plus près du sublime que du beau, parce qu'elle est absorbée dans la contemplation du spectacle auquel appartient le sublime, qui est l'univers, et qu'elle n'a pas encore regardé de près à la forme humaine, qui est celle de la beauté par excellence. Partout les nations ont débuté par le colossal, et les plus anciens ouvrages des plus anciens pays de la terre, en matière de sculpture, présentent ce singulier phénomène, qu'ils ont le caractère de la grandeur, non-seulement par les dimensions de l'œuvre, mais par l'expression morale qu'engendre une imitation abrégée, concise et d'autant plus imposante. C'est à l'origine des arts que se trouve à la fois ce qu'il y a de plus subtil dans l'idée et de plus massif dans la forme, le plus de matière et le moins de matérialisme. Au premier abord il semblerait que les arts ne peuvent atteindre à ce genre d'éloquence qu'après être parvenus à leur maturité, presque à leur vieillesse; or il se trouve, au contraire, que les commencements des nations antiques (si tant est que nous connaissions leurs commencements) nous montrent réunis le développement prodigieux du signe et la concentration mystérieuse de la chose signifiée.

En Égypte, ce rapprochement est frappant; les premières sculptures



IDÉE GÉNÉRALE D'UN COLOSSE EGYPTIEN.

sont colossales et symboliques ; elles expriment des idées obscures par des images simples dans lesquelles l'imitation, sobre et rudimentaire, paraît être l'effet d'une interprétation voulue, d'une convention acceptée ou commandée. Il ne faut pas croire en effet que cette manière abstraite et pour ainsi dire algébrique d'imiter les formes humaines ou animales, le Pharaon assis ou le lion couché, ait sa cause dans l'inhabileté de l'artiste qui aurait été impuissant à modeler fidèlement ses colosses d'après nature; car nous possédons aujourd'hui des spécimens de l'art égyptien qui datent de trois mille ans avant notre ère et qui accusent un talent d'imitation prodigieux, une habileté qui nous surprend, qui nous confond. Les statues récemment découvertes par M. Mariette dans le temple du grand Sphinx, statues qui représentent le fameux Chéphren, fondateur de la seconde pyramide et roi de la quatrième dynastie, sont d'une beauté de travail que jamais les Égyptiens n'ont dépassé, même aux époques les plus florissantes. Elles annoncent une étude générale, il est vrai, mais attentive de la vérité, une simplicité forte et naïve tout ensemble, et l'aisance d'un ciseau énergique que la dureté de la matière n'a point rebuté et qui aurait pu fouiller plus avant encore; elles nous révèlent l'existence d'un art qui, ne pouvant atteindre à la perfection, est arrivé à un point où on la désire à peine. Il est ainsi avéré que la sculpture égyptienne était aussi avancée, et plus peut-être, au temps de la quatrième dynastie, qu'elle ne le fut sous la douzième et sous la dix-huitième, celle-ci datant de dix-huit siècles avant Jésus-Christ. C'est donc volontairement que l'art égyptien, pratiqué ou dirigé par des prêtres, s'est écarté d'une imitation rigoureuse pour s'en tenir à un modelé sommaire, et s'est défendu de la réalité, afin d'imprimer un caractère de majesté surhumaine aux images qui devaient symboliser des croyances pleines de mystère. Les nations jeunes en qui la vie déborde n'ont besoin que de symboles ; c'est en vieillissant que l'humanité attache plus de prix aux manifestations de la vie.

Ces colosses de Memnon, que l'art égyptien sculptait dans un seul bloc ; ces colosses, par cela même qu'ils s'éloigent des dimensions ordinaires de la vie, produisent une impression que l'on peut dire sublime. Ramenées à des proportions humaines, de telles figures ne seraient que des images de mort, des cadavres pétrifiés ; mais quand elles restent colossales, leur immobilité devient solennelle et leur inaction terrible. Elles contrastent d'une manière effrayante avec le mouvement qui emporte les choses périssables, car tout mouvement doit avoir une fin, comme la vie dont il est la souveraine manifestation. Dans les proportions naturelles de l'homme, l'immobilité paraît voulue, parce que l'imagination se

représente les mouvements qui pourront succéder à l'inertie actuelle de la figure. Au contraire, dans les colosses, qui nous apparaissent comme des êtres au-dessus de la loi commune, l'immobilité paraît fatale et peut être sublime, parce que l'esprit peut la concevoir éternelle. Enfin, la vue de ces figures surhumaines fait naître l'idée d'une création antérieure et supérieure à l'humanité, d'une race de géants contemporaine des animaux monstrueux qui précédèrent les derniers cataclysmes du globe. Ajoutez que l'expression énergique des verticales et des horizontales leur imprime le caractère d'un monument d'architecture dont la durée sera sans fin. Mais à la notion d'une solidité infinie se joint encore le sentiment de la permanence dans le mystère. L'idée que ces colosses représentent est redoutable parce qu'elle est obscure, et il n'est rien de plus éloquent que leur silence; leurs yeux fixes et sans regard n'expriment pas une pensée déterminée et fugitive, mais une méditation profonde, imperturbable, continue, éternelle.

Un auteur hollandais qui a écrit des choses étranges et remarquables sur les *signes inconditionnels de l'art,* Humbert de Superville, en cherchant à rendre l'impression que lui ferait un colosse égyptien comparé à l'Hercule Farnèse, parle de cette impression comme d'un stupide étonnement auquel succède aussitôt un sentiment vague de terreur. « Un certain je ne sais quoi, dit-il, qui accompagne toujours la vue d'un « mort était encore là, une idée tout enfantine mais involontaire portait, « comme en présence du cadavre, vers la possibilité d'une cessation « d'immobilité. Un arrêt de conviction intime, plus que de raisonnement « ou d'expérience, ne proclamait, au contraire, qu'une masse inorga- « nique et façonnée de main d'homme; et de là ce conflit étonnant, cette « impression alternative et mixte de vie et de mort, d'illusion et de « réalité, d'interruption et de durée, finissant par nous faire assigner à « ces colosses l'existence inouïe d'une race d'êtres muette, immobile, et « solennellement traversière des siècles et des générations. »

Oui, l'art de l'Égypte et plus tard celui des Assyriens, tel que nous l'ont révélé naguère les découvertes des Botta et des Layard, ont été quelquefois sublimes; mais ils n'ont jamais atteint à la beauté, parce qu'ils n'ont point suffisamment possédé les deux éléments qui la constituent. L'un a manqué de vérité, l'autre a manqué d'idéal. Il était réservé aux Grecs, nous le verrons, de marier ces deux éléments, l'idéal et la nature, c'est-à-dire la pureté de l'essence et le charme de la vie. Il leur était réservé, chose inouïe, chose à jamais admirable, de créer des abstractions vivantes! Mais qu'est-ce donc que le beau en sculpture? qu'est-ce que l'idéal? C'est maintenant ce qu'il nous faut dire.

IV.

L'ART DU SCULPTEUR CONSISTE A ÉLEVER LA VERITE INDIVIDUELLE JUSQU'A LA VÉRITÉ TYPIQUE, ET LA VÉRITÉ TYPIQUE JUSQU'A LA BEAUTÉ, EN CHERCHANT DANS LA VIE RÉELLE LES ACCENTS DE LA VIE GÉNÉRIQUE ET IDÉALE.

Tout homme apporte en naissant une idée plus ou moins confuse de la beauté. Est-ce un pressentiment? est-ce quelque souvenir d'une vie antérieure?... Toujours est-il que, lorsqu'il nous arrive d'apercevoir la beauté dans ce monde, elle nous frappe à l'instant comme une forme donnée à nos rêves; nous croyons, non pas la découvrir, mais la reconnaître. D'où nous vient cet avertissement secret? que s'est-il passé au fond de notre conscience, quand nous avons reconnu la beauté?... Au sein du réel nous est apparu l'idéal, qui en est l'essence. Dans ce qui est, nous pensons avoir vu ce qui doit être. La beauté humaine, emprisonnée dans une forme personnelle, a laissé transparaître un instant la beauté infinie, la beauté divine.

Imaginez un savant qui, un jour, parmi des myriades de manuscrits insignifiants ou illisibles, découvre tout à coup un livre qui, dès les premières lignes, le frappe d'admiration, et dont l'auteur lui est inconnu. Étonné, charmé, il dévore les pages de ce livre qui d'abord sont obscures, mystérieuses, et, en quelques endroits, impénétrables. Mais plus il avance dans sa lecture, plus le livre se débrouille, se laisse comprendre, s'illumine, et plus il lui paraît admirable. Bientôt, cependant, il y remarque des passages qui ne sont pas en harmonie avec le reste du discours; il lui semble que le copiste a commis des fautes nombreuses; il croit s'apercevoir que la pensée de l'auteur a été souvent altérée, que le texte est corrompu; et alors, soupçonnant l'existence d'une édition meilleure, il conçoit le dessein de la restituer en vertu de la science qu'il a puisée dans le livre lui-même. Plein d'émotion, partagé entre la crainte et l'enthousiasme, il tente et il espère de retrouver l'exemplaire primitif, tel qu'il est sorti des mains du grand auteur dont il devine le génie et dont il ne sait pas le nom... Cet auteur inconnu, c'est Dieu : cet exemplaire primitif, c'est l'idéal.

Le jeune artiste dont les regards viennent à rencontrer pour la première fois une belle créature est semblable au savant dont nous venons de parler ; il traverse les mêmes émotions. La jouissance que fait éprou-

ver à son âme cette première apparition de la beauté est si élevée, si délicieuse, qu'il voudrait la retenir pour toujours, s'en rendre maître. Mais cette beauté qui passe, elle va bientôt s'évanouir et lui échapper ; elle est individuelle, donc elle est vivante, et parce qu'elle est vivante, elle périra. Les années, les jours, les heures même apporteront en elle des changements qui la rendront peu à peu méconnaissable, jusqu'à ce qu'elle ait complétement disparu, entraînée par la puissance qui gouverne les choses finies, le temps. A cette pensée, notre esprit se révolte, notre cœur se soulève, et nous concevons l'irrésistible désir d'assurer l'immortalité, s'il se peut, à cette beauté passagère que nous avions prise d'abord pour la beauté même, de lui donner la perfection que par elle nous avons entrevue, de l'arracher enfin à ce milieu où tout conspire à la dénaturer, à la détruire. D'ailleurs, vue de près, soumise à l'attention profonde de l'artiste, la beauté individuelle trahit toujours quelque lacune : ici un défaut de proportion, là un manque d'harmonie, et ces imperfections que l'œil voit, l'esprit ne tarde pas à les concevoir comme inévitables. Comment un corps qui doit durer si peu serait-il parfait ? Quelle apparence que la perfection ait été donnée à un être si étroitement limité dans le temps et dans l'espace, qui ne doit paraître un instant que sur un certain point de la terre, qui restera ignoré d'un nombre immense de ses semblables, et qui, sujet à de continuelles altérations, subit l'influence du climat qui le domine, de l'air qu'il respire et du mouvement que lui imprime le milieu fatal où un accident le fit naître et d'où un accident l'emportera ? La beauté, la pleine beauté ne saurait donc se rencontrer dans aucun des individus créés par la nature. Ce que nous offre le plus beau d'entre eux, c'est l'occasion de remonter à l'idée innée qui existait plus ou moins obscure au fond de notre conscience, et d'y jeter quelque lumière.

Que fera cependant le sculpteur pour immortaliser ce qui est accidentel ? Il devra élever le portrait à la dignité d'un type et *idéaliser* la beauté individuelle, c'est-à-dire la concevoir dans un degré supérieur de perfection et la rattacher, elle périssable, aux espèces qui ne périssent point. Oui, le vrai moyen d'idéaliser, c'est d'effacer les accents purement individuels fournis par la nature, pour choisir ceux qui appartiennent à l'espèce, qui caractérisent la vie générique. La nature en effet n'est, pour ainsi parler, que le premier ministre de Dieu. Lui seul a conçu les genres : elle ne crée que les individus. L'artiste qui veut idéaliser doit remonter de l'individu au genre, de l'accidentel au permanent. L'idéal règne seul ; la nature gouverne.

Pour nous faire mieux comprendre par un exemple, supposons que l'artiste se propose de sculpter un lion. S'il veut faire une œuvre person-

nelle, une œuvre sentie, au lieu de copier simplement les ouvrages fameux de la sculpture antique, il ira étudier d'après nature, sur le vif, les lions de la ménagerie. Là, dès le premier jour, il apercevra entre les lions des différences et des ressemblances. Celui-ci a la taille plus haute, celui-là les jambes plus grêles; tel autre a une crinière plus touffue, ou les muscles frontaux plus développés, ou le museau plus court. Chaque lion, en un mot, se particularise par quelque trait de son corps et se distingue si bien de tous les autres lions, que le gardien ou le dompteur lui a donné un nom propre et le reconnaîtrait sur-le-champ, s'il venait à rompre les barreaux de sa cage et à s'échapper... Mais ces lions si divers ont pourtant une physionomie commune. Aucun d'eux ne diffère des autres lions au point de ressembler à un tigre. Tous ils ont le caractère de la majesté dans la force et d'une certaine férocité altière et terrible. Et ce caractère, il est exprimé par des formes qui se répètent constamment : le front proéminent et sillonné de rides, les yeux suivant deux lignes obliques, une gueule que l'on voit énorme, alors même qu'elle n'est pas béante, la lèvre supérieure tuméfiée et hérissée de moustaches, la face encadrée dans une collerette de poils rudes qui permet à l'animal de lever fièrement sa tête, le garrot fort, les reins souples, les jambes ramassées, une queue épaisse à son origine, élastique, nerveuse, qui, lorsqu'elle est tendue, allonge la ligne horizontale de la bête et ajoute un peu d'élégance à sa courte énergie. Tels sont les traits *caractéristiques* de l'espèce lion, ceux qui en composent le type permanent, en d'autres termes ceux qui, étant conformes à l'idée invariable, primitive, éternellement conçue par le créateur, constituent ce qu'on doit appeler l'idéal du lion.

Observons maintenant que, dans l'échelle des êtres, l'idée qu'ils éveillent en nous est de plus en plus simple, à mesure qu'ils occupent un degré inférieur. S'il est possible de composer le type du lion, du tigre, de l'éléphant, et à plus forte raison de fixer le caractère d'une plante ou d'une fleur, le type du lotus, de l'acanthe ou du laurier, il n'en est pas ainsi quand il s'agit de la forme humaine. Ici les attributs sont innombrables, la diversité est infinie, l'idée se complique à tel point, que pas une figure ne peut l'exprimer tout entière, l'épuiser. Aucun homme, en un mot, ne saurait à lui seul représenter le genre humain. A supposer que l'artiste se proposât de créer une telle figure et pût atteindre à une généralité si haute, il n'aboutirait qu'à une création sans caractère et partant sans vie. Son ouvrage serait une abstraction muette, glacée, désespérante, qui ne répondrait à aucun sentiment, qui n'aurait aucune prise sur notre âme. Transporté à ces sublimes hauteurs d'où l'on n'aperçoit

plus la terre et où réside l'idée pure, notre âme se sentirait défaillir, comme cet aéronaute qui, à force de s'élever, ne trouve plus d'air respirable et s'évanouit. Mais, sans se perdre dans la généralité des formes, le génie de l'art peut arriver à concevoir une figure qui présente à elle seule, d'une manière éclatante, un des grands caractères de l'humanité, la fierté ou la douceur, par exemple, la majesté ou la grâce. C'est ainsi que Phidias, ramenant à une merveilleuse unité tous les traits qui caractérisent le calme de la force souveraine, une sérénité auguste et la bonté dans la toute-puissance vénérable et formidable, créa le type du maître des dieux, le Jupiter Olympien, cette statue qu'il vit surgir dans sa pensée en lisant un vers d'Homère, et qui était belle si divinement, que les Athéniens regardaient comme un malheur de mourir sans l'avoir vue. C'est ainsi que les Grecs, à force d'étudier les beaux modèles, de les comparer et d'y remarquer le rapport des formes avec les idées, c'est-à-dire le caractère, purent s'élever de la vérité individuelle à la vérité typique et créer des types si parfaits de l'homme, que l'homme devenait dieu. Qu'est-ce qu'une divinité, en effet? C'est la perfection de l'idée. Vierge fière, pensive et vigilante, Minerve est une divinité parce qu'elle est l'invisible idée de la parfaite sagesse ayant pris un corps visible.

L'œuvre de Phidias, étant à la fois caractérisée et belle, était une œuvre de sculpture par excellence. En effet, le caractère, qui peut suffire à la peinture, ne suffit point à la statuaire : il lui faut encore la beauté. Pourquoi ? Parce que la statuaire, n'ayant pas d'autre moyen d'expression que la forme, ne peut à aucun prix la sacrifier. Tandis que les peintres, pour compenser l'altération des belles formes, ont à leur disposition le trésor des couleurs, l'éloquence de l'âme dans les yeux, la transparence du teint, toutes les apparences de la vie, toute la signification de la nature qui encadre leurs personnages, le sculpteur ne dispose que d'un marbre froid, d'un bronze dur ; et ce bronze, ce marbre, sans la beauté des formes, ne sont plus qu'une disgrâce pesante, une offense matérielle qui s'impose au regard en occupant, en obstruant l'espace, et qui est d'autant plus outrageuse, qu'elle menace de durer éternellement. Ainsi, dès qu'on a mis le pied dans le domaine de la sculpture, on n'y peut plus faire un pas que la beauté n'y apparaisse comme une nécessité fatale, comme étant la destinée même de ce grand art.

Nous voici donc arrivés à connaître les deux conditions premières de la sculpture : le caractère qui contient la vie, et la beauté qui renferme l'idéal. Oui, le caractère et la beauté sont les compagnons inséparables du sculpteur, et lorsqu'il est devant son marbre, il doit les avoir pour

ainsi dire à ses côtés, l'un à sa gauche, l'autre à sa droite, de manière à les unir, à les fondre dans son œuvre. Mais comment opérer cette conciliation? Comment, après s'être élevé de l'individu au type, s'élever du type à la beauté? car le type n'est pas toujours beau. Harpagon, Tartuffe, sont des individus dont le génie du poëte a fait des types immortels; mais ce sont des types de laideur. La grimace de leur visage est l'indélébile empreinte d'une difformité morale. Coïncidence remarquable! le caractère du vice est toujours incompatible avec la beauté, de façon que le statuaire est condamné par un heureux destin à ne représenter que les idées généreuses, les nobles sentiments et les caractères héroïques. C'est affaire à lui d'exprimer en chacune de ses figures une des grandes variétés de l'espèce humaine, mais une variété choisie, un type qui puisse être beau; par exemple, le dévouement qui s'appelle Hercule ou l'éternel amour qui prend le nom de Vénus.

Ici, pourtant, se présente une distinction à faire. La sculpture, disons-nous, ne saurait représenter les types du vice, qui sont essentiellement laids; mais il lui est permis de représenter, par des figures d'animaux ou d'êtres inférieurs, tels que les satyres, des caractères qui, dans l'homme, seraient hideux ou vils.

C'est pour ne pas exclure du domaine de l'art l'expression énergique des instincts de l'animalité, que la Grèce antique inventa ces faunes qui, vivant dans les bois, en pleine nature, trahissent encore par leurs oreilles de chèvres et leur masque épaté une origine bestiale; puis, sur un degré plus bas de l'échelle, ces êtres multiples et fantastiques, ingénieux mélange de l'homme et de la bête, les satyres, les centaures, les sirènes, dans lesquels l'intelligence, représentée par un buste d'homme ou de femme, traîne après elle un corps de bouc, de cheval ou de poisson, et motive, par la présence de ces deux espèces artistement soudées, l'expression de l'amour lascif, de l'ivresse, des folles débauches, en un mot de tous les instincts d'où naît le pur sensualisme. Par ces créations admirables qui, loin de paraître monstrueuses, semblent manquer à la nature, tant elles sont conformes à son génie, un peuple qui fut souverainement sculpteur s'est réservé d'écrire dans le marbre les caractères mêmes du vice, et de mettre ainsi l'*expression* là où ne pouvait être la *beauté*. En descendant plus bas encore, le statuaire a le droit de sculpter les traits de la férocité dans le lion, de la cruauté féline dans le tigre. Toujours est-il que le tigre et le lion ne sont jamais plus beaux en sculpture qu'à l'état de repos, parce qu'ils offrent alors des lignes grandes, et que leur caractère, en s'apaisant, s'ennoblit. Tranquille, la férocité du lion devient de la majesté :

c'est le Jupiter des animaux. Le tigre, quand il est repu et calme, ou lorsqu'il s'avance lentement, souple et cauteleux, est certainement plus digne de la sculpture et plus beau que dans le moment où le génie d'un de nos statuaires nous le montre dévorant un crocodile ou déchirant un chevreuil.

Il nous est arrivé un jour, en traversant un jardin public, de voir se formuler à nos yeux, en une seule image, les principes que nous venons d'exposer. Cette image était le groupe de *Thésée vainqueur du Minotaure*. Il nous parut que dans ce groupe les lois mêmes de la statuaire étaient figurées, avaient pris un corps. Le monstre, moitié homme, moitié taureau, y représentait le caractère; le héros y représentait la beauté. Le roi d'Athènes est un personnage dont les formes individuelles ont grandi jusqu'à devenir un type; mais un type beau, parce qu'il est celui de la plus haute vertu, le dévouement, qui élève l'homme au rang des demi-dieux; car l'action de Thésée est celle du courage qui se dévoue pour combattre un monstre odieux. Voilà donc un ouvrage d'art où un sculpteur a symbolisé, sans le vouloir et sans le savoir, les principes essentiels de la sculpture, les deux éléments qui doivent y être unis et fondus, tout en restant reconnaissables : le caractère et la beauté, en d'autres termes, la vie et l'idéal. Mais ici la beauté domine le caractère et demeure victorieuse... C'est une image emblématique de la sculpture elle-même.

V.

LA SCULPTURE A DEUX MANIÈRES DE REPRÉSENTER LES OBJETS : LE BAS-RELIEF ET LA RONDE BOSSE.

Quel qu'il soit, un ouvrage de sculpture est toujours en relief. Si les figures sculptées sont adhérentes à un fond plane, concave ou convexe, par exemple à une muraille, à un vase, à une coupe, et qu'elles s'en détachent par une faible saillie, elles sont dites en *bas-relief*, soit qu'on les ait appliquées sur leur fond, soit qu'elles fassent partie de la matière d'où on les voit sortir.

La sculpture est dite en *haut relief* lorsque la saillie en est très-prononcée, et ce mot convient aux figures qui sont engagées à demi dans le fond, comme à celles qui n'y sont que tangentes ou adossées. En ce cas, les figures semblent, non pas être sorties de la muraille, mais s'en être rapprochées de manière à s'y appuyer en quelques endroits.

Enfin la sculpture est en plein relief, c'est-à-dire en *ronde bosse,* lorsqu'elle est isolée et que l'œil peut en faire le tour. Elle prend alors le nom de statuaire. Bien que ces trois divisions aient leur expression dans la langue, l'usage veut qu'on donne le nom général de bas-relief à toutes les figures adhérentes à un fond, quelle que soit leur saillie, de sorte que les divisions de la sculpture se réduisent à deux, le bas-relief et la statuaire, chacune obéissant à des lois qui lui sont propres.

VI.

LA MODÉRATION DU MOUVEMENT ET LA SOBRIÉTÉ DU GESTE SONT LA PREMIÈRE LOI DE LA STATUAIRE.

Le mot statuaire, dérivé du mot *stare*, se tenir debout, dit assez clairement par son étymologie que la première condition d'une statue est de se bien tenir, d'avoir une assiette solide et ferme. Et de même qu'on demande à l'architecture la solidité apparente aussi bien que la solidité réelle, de même la statuaire doit avoir une pondération assez évidente pour n'éveiller dans notre esprit aucune inquiétude sur son équilibre et sur sa durée. Mais cet aplomb rassurant que doit avoir toute statue ne saurait exister qu'avec un mouvement modéré, et le mouvement ne peut guère être modéré si l'action est violente. Il importe donc tout d'abord au statuaire de choisir une action simple, peu compliquée, de préférer les situations durables à celles qui sont purement exceptionnelles et passagères, de n'exprimer que les douces agitations de l'âme ou du moins des passions intérieures et contenues.

Une statue d'ailleurs est isolée ou groupée avec d'autres. Isolée, elle ne saurait avoir un mouvement bien prononcé, par cela même que son action est individuelle. L'homme seul, en effet, ne se meut que modérément, à moins d'être furieux ou insensé. S'il est calme, il se replie sur lui-même, il réfléchit; s'il se livre à une action quelconque, cette action n'a pas à beaucoup près l'énergie que lui donneraient la présence d'un autre homme, la contradiction, la résistance morale ou physique, le besoin de convaincre l'esprit ou de combattre le corps. Lorsque, par exception, l'homme isolé est en proie à une activité fiévreuse, il n'appartient plus au domaine de la statuaire; il ne peut plus être représenté que par la peinture. Rappelez-vous Démosthènes lorsque, possédé par le démon de son éloquence, il se promène sur le rivage de la mer, et que d'un mouvement impérieux il apostrophe les flots irrités. Pensez-vous qu'un de ses contemporains, tel que Lysippe, Agasias ou Polyeucte, aurait choisi ce moment

pour faire une statue de l'orateur ? Mais comment fixer dans le marbre ce délire de l'enthousiasme, comment oser ce geste impétueux qui, pour exprimer une âme sortie de son assiette, semblerait jeter la statue hors de son aplomb? Comment ne pas compromettre la solidité apparente, et même la solidité réelle, d'une matière aussi pesante, si l'on essaye de faire sentir, par un mouvement énergique, la fière invective de l'orateur et son indignation pour ainsi dire extravasée? Un tel mouvement ne pourra que précipiter la statue, et sa pose, pour être durable, exigera des appuis dont la seule vue nous rappellera le poids du marbre, et déconcertera peut-être notre admiration. Vienne le peintre : il évoquera l'image du héros dans le milieu même où s'agitait son éloquence; il creusera sur sa toile le ciel de l'Attique et les profondeurs de la mer. La scène entière sera saisie d'un coup d'œil, et l'orateur aux prises avec les vagues qui lui représentent la multitude de l'agora, n'aura plus rien que de naturel dans son emportement; il pourra être l'objet d'une peinture sublime. Isolée au contraire sur son piédestal, une figure aussi fortement agitée ne serait plus intelligible pour l'esprit ni rassurante pour les yeux. Sa colère immobile serait ridicule, sans parler ici de son expression, qui, dans un visage muet, ne serait plus qu'une contorsion éternelle. Et si la statue n'était pas un outrage à la statique, elle marquerait l'impuissance du statuaire par les soutiens apparents qu'il lui faudrait ménager dans l'épaisseur du marbre.

Lorsqu'un homme est immobile, on sent qu'il va bientôt se mouvoir; le sang qui circule sous sa peau, la vie qui anime son regard, nous disent qu'il est capable d'agir, que son immobilité en ce moment est volontaire et qu'elle cessera. Voilà pourquoi la figure humaine en peinture, avec la vérité de ses carnations, la fluidité visible de son sang, la transparence de sa peau, ne semble jamais immobile; tandis qu'elle est immobile évidemment dans une statue qui ne nous montre que l'extérieur de l'homme, sans laisser transparaître la circulation de la vie, sans en laisser voir les colorations. La sculpture est donc moins propre que la peinture à représenter la vivacité du mouvement, parce que la matière qu'elle met en œuvre semble ajouter encore à son immobilité et nous interdire toute illusion.

C'est une juste remarque de M. Guizot (*Études sur les Beaux-Arts*), que la même action exécutée par une personne isolée ou par plusieurs personnes donne lieu à des attitudes bien différentes. « Ainsi, dit-il, un « homme qui, pour s'exercer, fait des armes contre un mur, ne se place « point en garde et ne se fend point comme celui qui fait assaut avec un « autre. Un homme qui jette une pierre pour apprendre à lancer avec force

« et avec adresse n'a ni dans le bras ni dans le reste du corps le mouve-
« ment et la pose de celui qui jette des pierres à un ennemi. Quoique leur « action soit la même, leur intention est différente, et l'intention change « le mode de l'action. Il y a dans la chaleur d'une action animée, dans les « attitudes qu'elle fait naître, quelque chose de vif et de varié que la « peinture doit reproduire, mais dont la sculpture ne peut donner l'idée. « La flexibilité du corps humain prend, au milieu de ces mouvements « rapides d'hommes qui se touchent et agissent puissamment les uns sur « les autres, des formes que les peintres doivent étudier dans la nature, « s'ils veulent les reproduire sur la toile avec vie et vérité, mais que les « sculpteurs anciens ont rarement essayé de rendre en ronde-bosse, parce « que cela ne convenait point à leur art. » Il y a là pour les statuaires une excellente leçon. Oui, le mouvement d'une figure isolée devra être plus modéré même dans l'action la plus vive, qu'il ne le serait si son animation était motivée par le concours ou l'opposition d'une autre figure. L'élan d'Hippomène à la poursuite d'Atalante ne fut pas le même assurément que dans le simple exercice de la course.

L'antiquité, il est vrai, nous offre quelques rares exemples d'un mouvement qui approche de la violence, et ici la figure si connue sous le nom de *Gladiateur combattant* se présentera sans doute à l'esprit du lecteur. Mais s'il est vrai que ce morceau admirable et tant admiré témoigne d'une connaissance profonde de l'anatomie et peut servir de modèle pour l'art d'exprimer avec énergie et vivacité le jeu des muscles, l'élasticité des membres et le frémissement de la vie, il faut reconnaître aussi que le mouvement en est excessif pour la statuaire, et contrasté avec effort. Le bras droit et la jambe gauche rejetés en arrière forment un contraste un peu forcé avec le bras gauche et la jambe droite portés en avant. L'élancement de la figure est tel, qu'il rend difficile le mouvement qui va suivre. Nous sera-t-il permis d'ajouter que la tension musculaire y est poussée jusqu'au point où elle inspire au spectateur un sentiment de fatigue? J'imagine qu'un Grec d'Athènes, un Grec du temps de Périclès, aurait hésité à éterniser dans le marbre une action aussi violente, une action qui dans la vie même n'a pu durer qu'un instant. Lorsqu'il modela cette statue, d'ailleurs si belle, et qui est certainement une statue *iconique*, c'est-à-dire le portrait de quelque vainqueur aux jeux sacrés, Agasias d'Éphèse, florissant au IIIe siècle avant notre ère, était déjà loin de cet âge incomparable où l'on savait être nerveux avec souplesse, vrai, vivant et remué, mais avec mesure et sans effort. Voyez le *Discobole* de Myron : il est représenté au moment où il va lancer le disque. Replié sur lui-même, on l'a comparé au serpent qui

s'enroule pour s'élancer avec plus de vigueur, de sorte qu'au mouvement actuel de la figure l'imagination ajoute le mouvement qui va s'accomplir. Plus réservé encore que Myron, Naucydès d'Argos fit aussi une statue de Discobole, et il le représenta la tête inclinée en observation, le corps



LE GLADIATEUR COMBATTANT.

(Statue d'Agasias d'Éphèse.)

légèrement reculé, calculant la manière dont il lancera le disque. Rien de plus conforme aux lois de la statuaire que cette action retracée par une attitude qui promet le mouvement et qui le prépare. Et cependant le *Discobole* de Naucydès était une statue de bronze ; or, nous dirons plus

tard comment les figures qui doivent être coulées en bronze donnent au sculpteur une plus grande latitude, en modifiant les conditions de l'équilibre, et lui permettent d'étendre les limites de son mouvement.

Condamné par les bornes de son art à ne saisir qu'un instant du mobile spectacle de la nature, le sculpteur, plus encore que le peintre, doit choisir cet unique instant, de manière que notre pensée y ajoute facilement ce qui a précédé et ce qui doit suivre. Puisque tout personnage de la peinture ou de la statuaire est fatalement immobile, et puisque la figure sculptée est encore plus immobile que la figure peinte, ne faut-il pas que notre imagination prête aux ouvrages de l'art le mouvement et la vie dont ils n'ont que l'apparence? L'essentiel est donc pour l'artiste de mettre *notre esprit* en mouvement, de façon à nous faire voir par les yeux de la pensée ce que réellement nous ne voyons point.

Une nécessité qui s'impose au plus hardi statuaire en ce qu'elle est inhérente à l'emploi du marbre, c'est la nécessité de ces soutiens qu'on appelle des *tenons*. Les tenons, à proprement parler, sont des épaisseurs de matières étrangères au corps de la statue et que l'on conserve pour donner de la solidité aux parties détachées de la masse. Mais on appelle aussi *tenons* les motifs accessoires qui font partie de la composition des statues, lorsque ces motifs y sont adhérents. Tantôt, par exemple, c'est un tronc d'arbre sur lequel s'appuie nonchalamment un jeune faune qui a suspendu à un rameau court son pipeau rustique ; tantôt c'est une stèle, un fût de colonne, qui porte les attributs d'une divinité ou les armes d'une amazone prête à combattre. Quelquefois le sculpteur déguise ses tenons en les motivant par l'action même de la statue. S'il nous montre Diane partant pour la chasse, elle est accompagnée d'une biche qui bondit près d'une tige morte indiquant la forêt où la déesse va s'élancer. S'il a modelé une Vénus sortant du bain toute nue ou au moment d'y entrer, il placera auprès d'elle sur un appui la draperie qu'elle vient de dépouiller ou dont elle va se couvrir, et cette draperie retombera en plis heureux sur les cannelures du vase aux parfums. L'ensemble du tenon, élargissant ainsi la partie inférieure du marbre, le rendra plus solide, le fera pyramider et sera pour le statuaire un moyen d'opposer aux délicatesses de la chair les rugosités d'une écorce, ou les plis fouillés d'une draperie, ou le pelage d'un faon.

Lorsqu'un membre de la figure, détaché par un geste violent, s'éloigne de la masse au point de faire craindre un manque de solidité, le sculpteur est contraint de le soutenir par un tenon, et cela même met en relief la vérité de notre principe ; car, faute d'avoir modéré son mouvement, le

sculpteur sera conduit à se critiquer lui-même par l'emploi de ces épaisseurs de marbre, de ces bossages malencontreux qui si souvent affligent



LE DISCOBOLE.

(Statue de Naucydès d'Argos.)

l'œil, parce qu'ils nous apparaissent comme des excroissances parasites dans la floraison de l'art.

Il est vrai de dire que parfois les statuaires savent mettre à profit la nécessité des tenons et qu'ils s'en servent pour meubler les vides, pour équilibrer les masses, pour répondre à ce besoin instinctif de pondération qu'il faut satisfaire surabondamment, alors même que les lois de la statique ont été rigoureusement obéies. Si vous jetez un nouveau coup d'œil sur le *Discobole* de Naucydès, vous verrez que le tenon par lequel la jambe droite est rattachée au tronc d'arbre est ici voulu par le balancement des masses, et qu'il fait sur la gauche du spectateur un utile contrepoids au développement du disque placé sur la droite. Il est même des artistes raffinés qui, loin de redouter les tenons, se plaisent à leur faire jouer un rôle optique dans la composition de leurs figures. Pradier, qui fut si amoureux du marbre, les employait sans en être choqué le moins du monde : il y voyait dans certains cas, non pas un aveu de l'impuissance du statuaire, mais une nécessité heureuse, et par cela seul que de pareils moyens sont étrangers à toute imitation de la nature, il les considérait comme indiquant avec franchise une œuvre façonnée de main d'homme, une forme adhérente encore, par une attache dernière, au bloc de marbre d'où le génie de l'homme l'a tirée. Mais cet excès de complaisance d'un artiste éminent pour les pratiques intimes de son art n'empêche point que, d'une manière générale, les tenons n'accusent l'imprudence du sculpteur qui n'a pas su modérer le mouvement de sa figure. Michel-Ange lui-même, le fier Michel-Ange, disait ce mot remarquable : « Il faut qu'une statue se compose de telle sorte qu'elle puisse rouler du haut d'une montagne sans qu'aucun de ses membres vienne à se rompre. » C'était formuler hardiment un principe sage, et recommander la modération par une hyperbole.

Il est maintenant assez clair que la sculpture a tout avantage à représenter de préférence des actions tranquilles et simples, à chercher plutôt des attitudes que des mouvements. Après tout, que la pantomime des statues soit mesurée, que leur geste soit sobre, ce n'est pas seulement une affaire de statique et d'équilibre : c'est aussi une condition de dignité. Un geste violent ne saurait convenir ni à un dieu, parce que la divinité est au-dessus des passions humaines, ni à la figure d'un héros, parce que le héros, même dans la douleur, doit conserver la force de son âme et rester maître de lui.

L'antiquité le possédait au plus haut degré ce sentiment de la mesure que nous avons perdu. Cicéron disait que le geste de l'orateur ne doit pas dépasser le sommet de sa tête. Si c'est là une loi de l'éloquence, combien cette loi n'est-elle pas plus essentielle à la sévère et grave sculpture ! Élevée par le statuaire dans les régions de l'immortalité, la figure

humaine y prend peut-être d'autant plus de grandeur qu'elle rappelle, sans les répéter, les gestes de la vie. Il me semble que l'athlète lui-même, l'athlète vainqueur, une fois divinisé par le marbre, ne fait plus que se souvenir, dans l'Élysée, des mouvements qui décidèrent de son triomphe, et que son ombre sculpturale les recommence, non tels qu'ils furent applaudis dans l'arène aux Jeux Olympiques, mais tels qu'ils se reproduisent, après la mort, dans la mémoire de son âme rassérénée.

Comme la mer demeure tranquille en ses profondeurs, quelque agitée que puisse être sa surface, ainsi les figures grecques, au milieu même des passions, annoncent une âme grande et forte. Cette belle remarque de Winckelmann (*Histoire de l'art chez les anciens*) se vérifie même sur les antiques qui ne sont pas de premier ordre. Apollon indigné vient de lancer un trait mortel au serpent Python: mais son geste n'exprime point la colère, car le sculpteur a choisi l'instant où le mouvement vient de s'accomplir; à ce mouvement succède une attitude animée et fière, exprimant, avec le mépris d'une victoire si facile, le sentiment calme de la majesté qui doit rayonner dans le dieu de la lumière. Les filles de Niobé, que Diane perce de ses flèches, ne s'en défendent point par des gestes violents; elles paraissent engourdies par la terreur et comme fascinées par la vue d'une mort inévitable. Leur mère, au lieu de s'élancer à leur secours en gesticulant et poussant des cris, est frappée aussi de stupeur; elle n'a plus la force de rien sentir, de rien vouloir; sa langue est muette; son âme inondée de douleur est paralysée. Scopas, l'auteur probable de ces statues fameuses, a fait passer dans son marbre le souvenir de la fable qui métamorphosait en rocher la mère des Niobé. Il s'est dispensé ainsi de tenter en sculpture les gestes de l'extrême détresse et l'impossible expression du désespoir.

Que si l'ouvrage du sculpteur, au lieu d'être une statue isolée, se compose de plusieurs figures formant groupe, les mouvements partiels pourront être vifs et contribuer néanmoins à la tranquillité de l'ensemble. Il faut dire encore que si le groupe est destiné à une place où il sera traversé par les rayons du soleil, le sculpteur doit craindre de mutiplier les membres isolés qui pourraient jeter de la confusion dans le groupe en y remuant des lumières et des ombres imprévues. C'est un point essentiel que la silhouette extérieure et intérieure d'un groupe se débrouille aisément et ne soit pas rompue par une complication de gestes, qui de loin feraient ressembler le groupe à un rocher.

Un jour que nous parlions de sculpture avec le statuaire David, il nous disait, lui si impétueux et si facilement ému : « La simplicité du geste aide beaucoup au grandiose. Le geste est le langage de la statuaire;

l'attitude, le regard, doivent précéder la parole comme l'éclair précède la foudre. Le geste est, dans notre art, le plus puissant moyen d'expression, en ce qu'il décèle une âme si profondément pénétrée, qu'impatiente de se manifester elle choisit le signe le plus rapide. » On comprend par ces paroles que David, lorsqu'il voulait, en sculpture, un geste simple, n'entendait point pour cela refroidir l'expression; il pensait seulement que le feu de l'artiste doit rester couvert et caché; il sentait, comme Diderot, que la sculpture est une muse silencieuse et secrète, dont l'enthousiasme bout au dedans, et il se plaisait à répéter ce passage du philosophe : « Rien n'est si facile que de se livrer aux fureurs, aux injures, aux emportements, que de nous montrer un fils tout dégouttant du meurtre de son père, et, sa tête à la main, demandant son salaire. Mais ce qu'il est difficile de bien rendre, c'est : *Prends un siége, Cinna.* C'est lorsque la passion retenue, dissimulée, bouillonne secrètement au fond du cœur, comme le feu de la chaudière souterraine des volcans; c'est dans le moment qui précède l'explosion, c'est quelquefois dans le moment qui la suit, que je vois ce qu'un homme sait faire. »

Ainsi le plus hardi des écrivains français ne pense pas autrement cette fois que le plus sage des Grecs, et le plus chaleureux de nos statuaires contemporains se trouve d'accord, en ce qui touche le mouvement et le geste, avec un Naucydès, un Scopas ou un Praxitèle.

VII.

LA LOI DU MOUVEMENT VARIE ET DOIT VARIER SELON LES MATIÈRES EMPLOYÉES PAR LE SCULPTEUR.

La sculpture emploie diverses matières, la terre, le bois, la pierre, le marbre, le bronze, l'or, l'argent, l'ivoire.

La terre. — La terre glaise, l'argile, a été primitivement employée par les sculpteurs aussi bien que par les potiers. Dans les tombeaux égyptiens des époques les plus reculées et parmi les antiquités assyriennes, on trouve des scarabées et des figurines en terre qui prouvent que ce genre d'ouvrage n'est guère moins ancien que l'industrie de la brique ou l'art de façonner un vase. Il était naturel, en effet, que les premiers artistes eussent l'idée de *modeler*, c'est-à-dire d'imprimer une forme à une matière molle, comme l'argile, qu'ils avaient sous la main, avant de s'attaquer à des matières dures, comme le bois ou la pierre, qui deman-

daient des instruments difficiles à perfectionner. En séchant à l'air libre, les figures ainsi modelées durciraient aussi bien que les briques crues, et nous savons par Pline que le modeleur Calcosthènes avait fait des ouvrages en terre crue, *cruda opera*, dans le quartier d'Athènes appelé le Céramique (de κέραμος, terre à potier) ; mais il est et il a toujours paru préférable de donner à l'argile, par l'action du feu, une consistance ferme qui lui fait perdre la propriété de se délayer dans l'eau. Voilà pourquoi un ouvrage d'argile s'appelle *terre cuite*.

Nous verrons un peu plus loin que l'exécution de toute statue doit être précédée d'un modèle en argile ou en cire, qui est proprement l'œuvre originale du sculpteur, et dont la statue sera la copie ; mais ces modèles originaux une fois terminés sont moulés en plâtre, et la terre est détruite par l'opération même du moulage. Or, nous ne voulons parler ici que des figures qui, une fois modelées en terre, sont cuites et conservées telles quelles. Ces sortes de sculptures ont été pratiquées en Grèce comme en Égypte et en Asie. A Corinthe, les frontons des vieux temples doriques étaient décorés de statues en terre. Pausanias, visitant la Grèce pour la décrire, vit dans le temple de Bacchus à Athènes un ouvrage en terre cuite représentant le roi Amphictyon qui reçoit à sa table Bacchus et d'autres dieux. Parmi les ruines de Pompéi se sont trouvées des statues en terre cuite, de grandeur naturelle et même plus grandes que nature. Mais le plus souvent la terre cuite ne s'emploie que pour des œuvres de petite dimension. Le sculpteur qui se propose de conserver son modèle par la cuisson doit calculer le mouvement de ses figures de manière que leur composition même les soutienne et qu'aucun membre, en s'écartant de la masse, ne soit exposé à se rompre. Les terres qu'on veut cuire, en effet, ne sauraient être soutenues par une armature intérieure, parce que, devant se rétrécir par la simple dessiccation et ensuite au feu, elles seraient infailliblement disloquées par la présence d'une tige de fer qui resterait rigide pendant que la terre diminuerait de volume. La modération du mouvement est donc ici une loi plus rigoureuse encore.

Du reste, le sculpteur qui veut faire une terre cuite ne confie pas son premier modèle à l'action du feu, au risque de le perdre : il le moule en plâtre et il obtient ainsi des creux dans lesquels le mouleur pousse de la terre, en ayant soin de la tenir partout d'une épaisseur à peu près égale, pour éviter que la différence d'épaisseur ne soit une cause de rupture au moment où la terre se rétrécira. Les divers morceaux de terre, en se rejoignant, formeront une ronde-bosse semblable au premier modèle et qui, au moyen du moule, pourra être remplacée par une autre, si elle périt. Quelquefois, cependant, il arrive que le statuaire, ayant modelé de

verve une figure ou un groupe, se hasarde à le cuire immédiatement, sans prendre la peine de le mouler. Il donne ainsi de la consistance à ces images rapidement conçues, qui sont la fantaisie d'un jour et qui, façonnées d'un pouce fiévreux, portent l'empreinte d'une inspiration passagère et chaleureuse. Ce qui n'a duré qu'un instant dans sa tête échauffée, il le rend durable dans l'argile durcie au feu. L'artiste nous livre de la sorte le secret de ses émotions fugitives et l'intimité de son âme. La *terre cuite* est en effet pour le sculpteur ce qu'est pour le peintre un de ces dessins qu'il crayonne ou qu'il écrit d'une plume légère sur le papier pour les graver à l'eau-forte, en s'attachant moins à la réalité qu'à l'esprit des formes, et qui sont comme les autographes de son génie. Muse grave, sévère et formaliste, quand elle touche au marbre, la sculpture se permet, dans les terres cuites, surtout de petite dimension, la liberté de l'esquisse et même la vivacité de l'improvisation. Certains maîtres modernes, Clodion par exemple, ont passé leur vie à multiplier ces modèles faciles, qu'ils ont frappés au coin d'une liberté charmante et dont l'heureuse incorrection est souvent rachetée par tant de grâce. Mais ces badinages du sculpteur ne laissent pas que d'être soumis au principe d'un mouvement tempéré par la fragilité de la matière. La sculpture est un art sérieux, même quand elle joue ; elle est retenue et mesurée jusque dans ses entraînements et ses caprices.

Le bois. — L'art de modeler les matières molles, c'est-à-dire la *plastique*, précéda sans doute l'art de tailler les matières dures et les métaux, de les ciseler, de les graver, c'est-à-dire la *toreutique*. On dut faire des statues d'argile avant de sculpter des statues de bois. Celles-ci pourtant remontent à des époques très-anciennes. S'il en faut croire des traditions où l'histoire se mêle avec la fable, les sculptures de l'Athénien Dédale, petit-fils d'Érechthée, qui florissait vers le XIIIe siècle avant notre ère, antérieurement au siége de Troie, étaient des sculptures en bois, d'où ces sortes d'ouvrages avaient pris le nom de figures *dédaliennes*. Vulcain, suivant le récit d'Homère, avait imité sur le bouclier d'Achille un chœur de danses sculpté en bas-relief par Dédale. Au nom de cet artiste fameux les Grecs rattachaient volontiers des aventures fabuleuses, et ils avaient si bien personnifié en lui l'invention de la sculpture, que Socrate, parce qu'il était statuaire, se disait descendant de Dédale. C'était lui, disait-on, lui Dédale, qui le premier avait ouvert les yeux des statues. Le premier, il avait détaché du corps les bras et les jambes, expression probablement figurée pour faire entendre que l'art devait à un Grec les commencements de son animation et de sa vérité. Par un Grec, la momie égyptienne,

image de mort, avait donné un premier signe de mouvement et de retour à la vie.

La sculpture en bois, du reste, se prête beaucoup mieux au mouvement que les granits, les porphyres et les marbres. Substance fibreuse, compacte et relativement légère, le bois a plus de portée que la pierre, et conséquemment il peut se projeter plus avant dans le vide; d'où il suit que les membres d'une figure sculptée en chêne, en cèdre, en sycomore, s'ils viennent à s'écarter de la masse, ne courent pas risque d'être rompus par leur pesanteur. Tel geste dont la vivacité et l'expansion seraient excessives dans la sculpture en marbre est possible et même tolérable dans la sculpture en bois, où il n'a rien d'inquiétant pour l'esprit ni pour le regard.

Une autre remarque à faire sur ce genre de sculpture, c'est qu'il a été l'objet d'une certaine prédilection parmi les chrétiens, même au temps de la Renaissance et au XVIIe siècle, alors que le marbre abondait et que l'adresse du ciseau était arrivée à son comble. En Flandre, en Allemagne, en Italie, en Espagne surtout, le talent de fouiller le bois a été poussé au dernier degré de la souplesse et de l'expression, particulièrement dans la décoration des églises. Ici, des baldaquins d'autels sont soutenus par des anges aux draperies volantes; là, ce sont des figures qui s'avancent en porte-à-faux pour soutenir la devanture d'une chaire à prêcher ou le dais d'un trône épiscopal. L'aspect austère du bois, tel que le modifie le ton bruni, mordoré et profond de l'encaustique dont il est enduit et lustré, en éloignant toute ressemblance avec la couleur naturelle du nu, semble convenir à l'esprit d'une religion ennemie de la chair. Ainsi, par le seul choix d'une matière dépourvue de séduction, les pays catholiques sont parvenus à racheter ce qu'il y avait de paganisme dans l'art du sculpteur.

Il nous souvient de la forte impression que nous firent les saints sculptés, en bois, de Berruguete, lorsque nous visitions la cathédrale de Tolède. Il y avait une harmonie singulière entre ces figures de chêne sombre, qui entourent le chœur, figures fières, tristes et sévèrement drapées, et l'obscurité formidable d'une église où les sentiments de l'Évangile ont pris un caractère farouche, où l'on se sent pénétré d'effroi rien que par le silence de la lumière. Le marbre grec étincelant de paillettes ferait tache, par sa gaieté vivante, au milieu de ce sanctuaire; il éveillerait le souvenir profane des cultes antiques.

L'Italie païenne de la Renaissance a eu au contraire une préférence marquée pour l'emploi des beaux marbres. De ses rares sculpteurs en bois, le plus étonnant a été Andrea Brustoloni, dont on voit à Venise tant de merveilleux ouvrages. Habile à raviver la matière par le contraste des couleurs et le rapprochement des essences les plus diverses, Brustoloni a su

mettre à profit la liberté de mouvement que permet la sculpture en bois. Tantôt des nymphes à demi nues se tourmentent sur les bras d'un fauteuil, chiffonnant des draperies que la dignité du marbre se refuserait à exprimer; tantôt des nègres d'ébène, à moitié couverts d'un vêtement fait de poirier, portent des candélabres dans les poses les plus capricieuses et les plus mouvementées.

Bien que l'usage des sculptures en bois ait été appliqué et le soit encore à de grandes figures, particulièrement aux crucifix des églises, dont les bras sont nécessairement rapportés, il convient plutôt de s'en servir pour des ouvrages de petite dimension, qui peuvent être travaillés d'une seule pièce. En tous cas, c'est à la décoration intérieure, et à l'abri des intempéries de l'air, qu'il faut employer une matière qui peut se déjeter et se fendre. Sujet d'ailleurs à être consumé par le feu ou rongé des vers, le bois ne saurait promettre à l'artiste une durée bien longue, une durée proportionnée au temps, à la patience et à l'habileté que la matière exige, car la pratique du bois ne s'apprend point aussi vite que celle du marbre ; elle demande un peu plus d'habitude dans le maniement de l'outil. Mais une fois que l'artiste a composé le modèle de sa statue, qu'il en a arrêté la silhouette et les formes intérieures, il peut confier à un praticien le gros de la besogne, se réservant pour lui-même les touches délicates et décisives, les derniers accents.

La pierre. — De toutes les substances que la sculpture met en œuvre, celle-ci est la moins susceptible de mouvement. Les attitudes solennellement immobiles que les prêtres égyptiens donnaient si volontiers à leurs statues, surtout à leurs colosses, étaient conseillées aussi par la pesanteur de la matière; de façon que les éléments puisés dans la nature se trouvaient, par une coïncidence singulière, parfaitement d'accord avec le génie d'un peuple jaloux de la durée, rivé à l'immuable, et pour qui la stabilité de l'art monumental fut toujours la condition première de la majesté et de la grandeur. Le goût d'une sculpture imposante et peu remuée devait naître dans le pays qui produisait les granits, les porphyres, la serpentine, le basalte.

Au surplus, toute statue gigantesque, par cela même qu'elle se rapproche de l'architecture, gagne un certain air de gravité à être sculptée ou plutôt construite dans une substance semblable à celle des ouvrages architectoniques. Elle devient plus monumentale encore lorsqu'elle est taillée dans le roc, au sommet d'une montagne, pour être vue de très-loin et servir de décoration colossale non plus à une ville seulement, mais à une province. La rudesse de la matière ne messied pas d'ailleurs à des colosses,

dans lesquels la finesse du grain serait inutile, et où la perfection du détail serait déplacée. La simple pierre y est d'autant plus convenable, qu'elle amène l'artiste à observer une tranquillité de lignes et une fierté de silhouette favorables au grand style, en lui rendant impossibles les écarts du geste et les hardiesses du mouvement. Au surplus, il est des pierres propres à recevoir le poli et qui ont été la matière des plus belles œuvres de la sculpture française. On en peut citer pour exemple le groupe colossal de Richier, célèbre sous le nom de *Sépulcre de Saint-Mihiel*, en Lorraine.

C'est donc une nécessité pour le sculpteur d'être calme et grave quand il s'attaque à la pierre ; mais cette entrave apportée à son génie tournera au profit de sa grandeur si, par une obéissance volontaire à la nature des choses, il sait être imposant et majestueux là où il ne saurait animer sa pantomime par une action vive. La sculpture en pierre, par sa simplicité mâle et robuste, est pour ainsi dire l'ordre dorique du statuaire. C'est là surtout que les mouvements doivent être, non pas excentriques, mais concentriques.

Le marbre. — La Grèce, qui est la patrie des grands sculpteurs, est aussi la patrie du beau marbre. Les montagnes qui environnent la ville d'Athènes contiennent des carrières de marbre précieux, mais qui, à force d'être abondant, fut employé jadis comme de la pierre, et servit à bâtir des temples. Sans parler du mont Hymette, aussi riche en marbre que célèbre par son miel, le mont Pentélique fournissait aux œuvres de la sculpture et de l'architecture athéniennes un beau marbre blanc dont la cassure est semée de paillettes étincelantes, et qui, une fois poli, prend avec le temps un ton d'ivoire. De ce marbre étaient construits tous les édifices publics d'Athènes, entre autres les temples de la Victoire Aptère et de Minerve Poliade, les Propylées, le Parthénon. Le Péloponèse renfermait dans les carrières du mont Taygète ce marbre de couleur verte qu'on appelle aujourd'hui *vert antique*. Le cap Ténare recélait un marbre noir comme l'ébène. Corinthe avait du marbre jaune, et Phigalie, ce marbre gris dont fut bâti le temple d'Apollon. Presque toutes les îles de la mer Égée possédaient des marbrières : Thasos, Lesbos, Chio, Paros, Mélos (Milo), Proconèse, Rhodes, l'Eubée. Enfin cette Asie Mineure, qui fut une seconde Grèce, était aussi féconde en marbres qu'en artistes. Le plus fameux de tous ces marbres était celui de Paros, qui est semé de gros grains cubiques et brillants, dont le scintillement prête une sorte de vibration optique à la matière. La *Diane chasseresse* du Louvre est en marbre de Paros. Ainsi la nature, par une de ses harmonies admirables, avait formé la matière

des statues dans les contrées les plus fertiles en divinités, en héros et en statuaires. N'est-il pas remarquable aussi que les carrières de Luna aient été découvertes en Étrurie, au siècle d'Auguste, lorsque l'art passait de la Grèce en Italie, et que les marbres de Carrare se soient trouvés si près de la seconde Athènes, de la ville où devaient naître Donatello, Ghiberti, Verocchio et Michel-Ange?

Bien que le marbre blanc soit considéré comme le marbre statuaire par excellence, parce qu'il convient à l'imitation du nu, les anciens ont employé quelquefois le marbre de couleur lorsqu'il était d'un seul ton. Par exemple, le *noir antique*, tiré de la Libye, servait à représenter des esclaves africains, dont la peau luisante et le teint d'ébène étaient parfaitement rendus par la couleur et le poli de la substance. Les têtes de Bacchus, les figures de satyres se taillaient volontiers dans le marbre que l'on nomme aujourd'hui *rouge antique*. Il nous souvient d'avoir vu au musée du Capitole, à Rome, un *Faune à la vendange* qui est sculpté en cette belle matière, et dont le masque souriant exprime une ivresse voluptueuse, expression que rend plus vive encore le ton du marbre, comme si les sylvains et les bacchantes avaient pris plaisir à barbouiller de lie le jeune faune, ou à le plonger aviné dans le pressoir.

Il faut qu'on le sache pourtant : le marbre ne fut pas la substance le plus souvent mise en œuvre par les artistes grecs. Si les statues qu'ils ont sculptées dans cette matière sont à peu près les seules qui soient parvenues jusqu'à nous, cela tient à ce que leurs nombreux ouvrages en bronze, en argent, en ivoire et en or tentèrent la cupidité des Barbares, et que bien des chefs-d'œuvre des Myron, des Lisyppe, et peut-être de Phidias, furent dépecés ou fondus à Constantinople, en 1204, par les croisés, nos rudes ancêtres.

Ce que nous avons dit dans la VIe proposition sur le mouvement et le geste, étant surtout relatif à la sculpture en marbre, nous n'avons pas à y revenir ici ; mais il nous reste quelque chose à dire sur le mouvement dans les figures de bronze.

Le bronze. — Les anciens donnèrent le nom de *sculpteurs* à ceux qui taillaient leurs figures avec un ciseau dans la pierre ou le marbre, et le nom de *statuaires* à ceux qui faisaient des figures de bronze. Cette distinction, qui n'existe plus dans notre langage, était fort juste, car lorsqu'on travaille une figure pour la couler en bronze, on ne la sculpte pas, on la modèle.

L'art de couler le bronze fut trouvé par deux artistes de Samos, Rhœcus et son fils Théodore, qui florissaient, selon Pausanias, au temps de

Cyrus et de Crésus, c'est-à-dire au sixième siècle avant notre ère, et, selon Pline, au septième siècle, environ 690 ans avant J.-C. Antérieurement à leur découverte, qui ne fut qu'un perfectionnement, on ne savait autre chose que de rapprocher des plaques de métal que l'on assemblait avec des clous et que l'on rivait. L'invention des artistes samiens consistait, sans doute, à couler le bronze dans un moule à noyau qui permettait de diminuer au gré de l'artiste l'épaisseur du métal. Ceci demande une explication.

Le sculpteur qui veut faire une statue de bronze commence par façonner en terre le modèle de sa statue. Quand ce modèle est complétement fini jusqu'à la dernière touche, il le fait mouler en plâtre, c'est-à-dire qu'il prend, en deux ou plusieurs morceaux, l'empreinte de son œuvre. Ce qui était en relief dans le modèle en terre est en creux dans le moule en plâtre. Si l'on rapproche exactement les divers morceaux du moule, la statue s'y trouve représentée par un vide, car le premier modèle en terre, autour duquel on a rapproché les morceaux, a été déformé et retiré par un trou ménagé sous les pieds de la statue. Dans le vide, on coule du plâtre liquide qui se pétrifie en quelques instants. Alors ce qui était un vide devient un plein; ce qui était creux devient en relief, et au lieu de son modèle en terre, qui a disparu, le sculpteur a devant lui une figure en plâtre identiquement semblable à ce modèle.

Pour changer cette statue de plâtre en une statue de bronze, il est nécessaire de faire un second moulage. On prend donc une nouvelle empreinte de la statue, et pour que le plâtre du second moule creux ne se colle pas au plâtre du modèle en relief, on enduit ce relief d'un corps gras qui empêche les deux plâtres de s'unir. On obtient ainsi un nouveau creux en plusieurs petites pièces que l'on doit ensuite rapprocher et réunir, pour la commodité pratique, dans des pièces plus grandes appelées *chapes*. Les pièces petites ainsi assemblées et enveloppées dans les grandes, il est clair que si on réunissait les chapes, elles laisseraient entre elles une cavité, c'est-à-dire que, pour la seconde fois, la statue serait représentée par un vide. Maintenant, si la statue devait être en bronze massif, il suffirait de couler du bronze plein le moule creux, en ayant soin de faire alors ce moule en un ciment capable de supporter l'opération. Mais il importe que le bronze ne soit pas massif, car il serait d'une pesanteur exorbitante, outre qu'il exigerait une dépense inutile de métal. Or voici comment on procède pour rendre le bronze aussi mince, aussi léger que possible.

On imbibe d'huile tous les creux du moule et on y applique des lames de cire, de l'épaisseur que l'on veut donner au bronze. Cela fait, on

établit une armature en fer dont les branches sont pliées suivant l'attitude de la statue, mais qui doit lui assurer une assiette fixe. Toutes les pièces du moule qui sont revêtues de cire étant rassemblées autour de l'armature, de manière à s'y appuyer sans déplacement possible, forment une enceinte qu'on entoure de cercles de fer. Dans cette enceinte on fait couler, par le haut du moule, du plâtre liquide et de la brique en poudre, et ce ciment, auquel le moule imprime grossièrement les formes de la statue, est ce qu'on nomme le *noyau*. Une fois durci, le noyau ne fait plus qu'un seul corps avec l'armature et avec la cire. Si l'on retire alors les cercles de fer et les pièces du moule, la figure paraît en cire telle qu'elle était en plâtre. C'est le moment pour le sculpteur de réparer son ouvrage dans les endroits qui en ont besoin, surtout le long des coutures que les différents joints du moule ont laissées sur la cire.

L'ouvrage réparé, on attache à la cire divers tuyaux qui sont : les *égouts*, par lesquels devra s'écouler la cire à mesure qu'elle se fondra ; les *jets*, par lesquels s'introduira le bronze en fusion, et les *évents*, qui ménageront à l'air une libre issue quand le métal se précipitera. Une fois que ce mécanisme de circulation se trouve bien établi, la figure entière est enveloppée d'un nouveau moule liquide à plusieurs couches, lesquelles, en séchant l'une sur l'autre, composent un ciment épais. Ensuite, par des opérations matérielles dont ici la description est inutile, on fait chauffer et couler la cire afin de préparer une place vide entre la masse grossière du noyau et le moule extérieur, qui conserve la fidèle empreinte de la statue. Le vide laissé par les cires fondues sera rempli par le métal enflammé. Quand le fondeur a terminé sa délicate besogne et que tous les appareils extérieurs sont enlevés, le sculpteur voit son œuvre transformée en bronze. On retire alors le noyau, et l'on ne conserve de l'armature que les pièces nécessaires à la solidité de la statue. Ces pièces, qui seront scellées dans le piédestal, passent dans les jambes de la statue, si elle est pédestre, et, si elle est équestre, dans celles des jambes du cheval qui porteront sur la base. Il ne reste plus au statuaire qu'à *réparer* le bronze comme il a réparé la cire, c'est-à-dire à faire disparaître la trace des tuyaux, à rabattre ces rugosités que les fondeurs appellent des *balèvres*, en un mot à polir, à finir.

Ce moulage que nous décrivons ici est le moulage à cire perdue ; c'est celui qu'ont employé les Keller, fameux fondeurs sous Louis XIV. On se sert aujourd'hui de procédés plus simples, sinon meilleurs.

A présent que le lecteur a au moins une idée de la manière dont se fait un bronze, il s'expliquera comment les lois du mouvement sont modi-

fiées, dans l'art du sculpteur, par la nature des substances. Une statue en bronze est en effet très-légère, bien que les modernes n'économisent point la matière autant que le faisaient les anciens, à en juger par la statue équestre de Marc-Aurèle, qui est à Rome, et dont le bronze n'a que neuf millimètres d'épaisseur. Cette légèreté possible du bronze permet au statuaire de laisser des parties considérables de sa figure s'avancer dans le vide et de ménager une différence d'épaisseur entre ces parties et celles qui tiennent au piédestal. Dans la statue équestre et colossale de Pierre le Grand, modelée et fondue à Saint-Pétersbourg par le sculpteur parisien Falconet, toute la machine n'ayant d'autre appui que les pieds de derrière du cheval, l'artiste jugea essentiel que les parties antérieures du colosse fussent tenues très-légères. La même précaution dut être prise par Bosio, lorsqu'il éleva sur la place des Victoires, à Paris, cette statue équestre de Louis XIV, dont le cheval a, d'ailleurs, si peu de naturel, de grâce et de vie.

Les plus hardis mouvements peuvent donc être tentés par le statuaire quand il travaille pour le bronze, en ce sens, qu'il n'a pas à craindre que la matière inspire des inquiétudes à notre esprit, en nous menaçant de sa chute. Mais en dehors des lois de la pondération, la dignité de l'art garde ses droits. Il suffit, pour le comprendre, de ce premier rudiment du goût, qui n'est encore que du bon sens. L'élan extraordinaire d'une figure en bronze n'est tolérable que si elle doit paraître volante, comme le *Mercure* si connu de Jean de Bologne, qui porte des ailes au pétase et aux talons, et qui n'appuie qu'un seul pied sur sa base, sans offenser pourtant nos regards. En s'autorisant de cet exemple, un de nos statuaires a conçu la très-heureuse figure du génie de la Liberté, qui surmonte la colonne de Juillet, à Paris, et qui, les ailes déployées, semble planer sur le monument. Encore est-il que l'habile sculpteur n'aurait pas certainement osé un tel mouvement, si le bronze n'avait dû être doré, et rendu par là plus léger pour l'œil, et moins tranchant sur les couches lumineuses de l'air.

L'or et l'ivoire. — Dans les temps modernes, ces deux belles matières n'ont jamais été employées que séparées et pour de petits ouvrages. L'antiquité, au contraire, trouva le moyen de les associer et d'en faire des œuvres colossales. Il paraît même que la sculpture en métaux, la *toreutique*, était plus ancienne que la statuaire en marbre, qu'elle eut en Grèce un développement plus considérable et qu'elle fut le privilége des hommes libres. « Il y a une manière de sculpture, dit Quatremère de Quincy « (*le Jupiter Olympien*), qui consiste à faire des statues de toutes sortes « de métal, d'or, d'argent, de bronze et de beaucoup d'autres réunions

« de matières, par des morceaux rapportés, par compartiments, soit fon-
« dus séparément, soit battus, soit travaillés au ciselet, soudés, rapprochés
« et formant un tout solide. Cette manière est la plus ancienne ; elle a pro-
« duit des ouvrages sans nombre. La Grèce lui a dû ses plus grands et ses
« plus rares monuments. »

Phidias fut l'artiste qui perfectionna la toreutique en élevant les statues en or et en ivoire, de Minerve dans le Parthénon d'Athènes, et de Jupiter dans le temple de ce dieu à Olympie, statues dont la hauteur totale mesurait quinze mètres pour la première, et dix-sept mètres pour la seconde. Par la divine beauté de ces deux colosses, qui épuisèrent l'admiration de l'antiquité, Phidias avait porté au dernier degré de la splendeur cette branche de la toreutique appelée la *statuaire chryséléphantine*, c'est-à-dire faite d'or et d'ivoire (comme l'indiquent les racines grecques de ces deux mots, qui sont χρυσός, or, et ἐλέφας, éléphant, ivoire).

Il ne se peut rien ajouter sur la statuaire chryséléphantine à ce qu'en a dit Quatremère dans son *Jupiter Olympien*, ouvrage si ferme en ses déductions, si plein, si lumineux ; et s'il est permis de critiquer la manière et le style dans lesquels l'auteur a restitué les statues de Phidias, il nous semble impossible de réfuter l'ensemble des notions rassemblées et mises en ordre par le savant archéologue. Nous n'avons ici que des emprunts à lui faire.

La combinaison de l'ivoire avec l'or dans les idoles était à la fois un conseil de la religion et une convenance de l'art. Convertir en chefs-d'œuvre les trésors qu'ils recevaient, c'était, pour les prêtres, les rendre plus sacrés et en assurer la possession à leurs temples. Primitivement, les simulacres des dieux étaient pauvres, mais vénérés à cause même d'une pauvreté qui paraissait auguste. Devenus opulents, les ministres de ces dieux voulurent frapper l'esprit des peuples par la magnificence des images proposées à leur adoration, et dès lors rien ne fut trop riche, trop précieux, trop rare pour les idoles. D'autre part, les artistes trouvèrent dans l'union de l'or et de l'ivoire les moyens de donner un éclat extraordinaire à leurs talents, et l'occasion de lutter par la beauté de l'ouvrage avec la beauté de la matière. L'ivoire est, en effet, une substance incomparable pour recevoir ce doux poli qui caresse l'œil. Sa blancheur blonde, qui se prête si bien à l'imitation de la chair, se marie à merveille avec les tons ardents de l'or. Composé de fibres qui en font un vrai tissu, il est susceptible d'une certaine élasticité, et il ne se rompt pas aussi aisément que les matières formées par concrétion, comme la pierre et le marbre. Fourni par les défenses de l'éléphant, l'ivoire était une substance précieuse par sa rareté autant que par sa finesse et par le prestige que lui

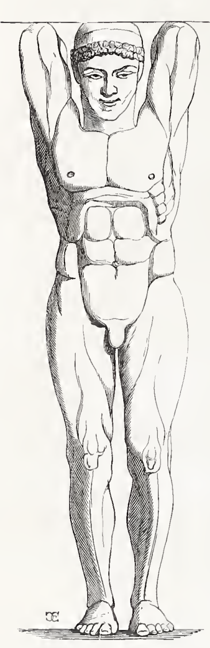
donnait encore la tradition; car c'était d'ivoire qu'avaient été faits la chaise de Pénélope, le lit d'Ulysse et, chez les Hébreux, le trône de Salomon. Toutes ces qualités de l'ivoire le rendaient digne d'être associé au métal le plus beau, le plus estimé, à celui qui brille parmi les autres métaux, dit Pindare, comme la flamme dans les ténèbres.

Mais comment élever un colosse avec une matière qui ne se présente jamais qu'en morceaux d'une médiocre étendue, les plus grandes défenses de l'éléphant n'ayant guère que deux mètres de longueur, sur lesquels il faut retrancher la partie creuse de la dent, qui ne peut servir à l'artiste? Les anciens, il est vrai, connurent le secret d'amollir l'ivoire, de sorte qu'après avoir coupé sur la dent, par une incision circulaire, des tronçons cylindriques, ils parvinrent à les aplanir et à se procurer des dalles dont l'étendue mesurait trois fois le diamètre de la dent, et qui pouvaient avoir en tous sens soixante-dix centimètres superficiels sur une épaisseur d'environ cinq centimètres. Quatremère de Quincy a montré clairement, a fait toucher au doigt les procédés au moyen desquels les Grecs ont dû assembler et adapter autour d'un noyau ou, pour mieux dire, d'une *âme* en bois ou en plomb, les nombreux morceaux d'ivoire dont l'ensemble devait composer, avec des parties en or, une statue gigantesque. Ces notions n'ont plus guère qu'une valeur archéologique, aujourd'hui que la sculpture ne travaille l'or et l'ivoire que séparément et en petit. De nos jours, une statue en or serait une pure exception; c'est même une rareté qu'une statue d'argent comme la gracieuse figure de Bosio que l'on voit au Louvre et qui représente Henri IV enfant, de grandeur naturelle. Soutenues par une armature intérieure en fer, les statues d'or et d'ivoire pourraient se prêter à des actions compliquées, à des mouvements hardis; mais il va sans dire que les artistes de l'antiquité, n'ayant appliqué la statuaire chryséléphantine qu'aux images des grands dieux, exposées dans les temples qu'elles remplissaient de leurs proportions colossales, conservèrent à ces images le calme majestueux qui est si convenable à la souveraineté olympienne.

Nous dirons bientôt comment la combinaison de plusieurs matières diversement colorées par la nature a conduit l'antiquité à la *sculpture polychrome,* et comment se légitime la répugnance du génie moderne pour ce genre de sculpture, qui est vicieux dans son principe bien qu'il ait pu être admirable dans quelques chefs-d'œuvre du génie antique. Oui, nous espérons justifier par des raisons vives et fortes le sentiment qui condamne la polychromie en sculpture, au nom même de la haute signification et de la dignité sévère de ce grand art.

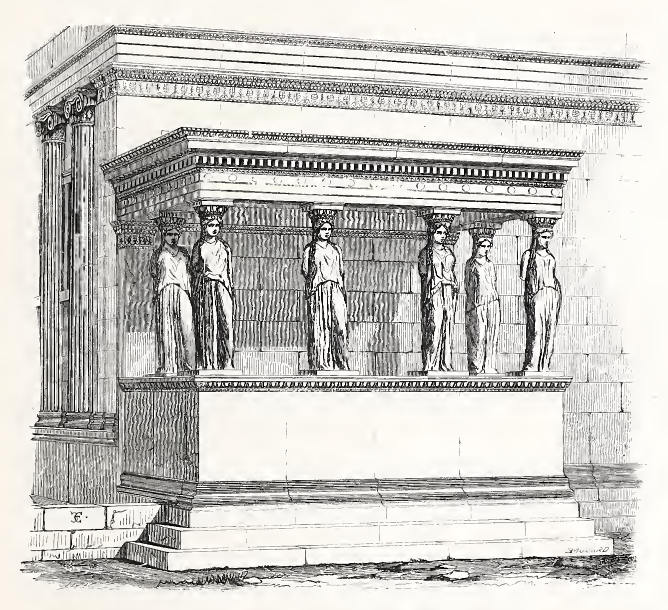
VIII.

L'EMPLOI DES STATUES COMME MEMBRES D'ARCHITECTURE MODIFIE LA LOI DU MOUVEMENT DANS L'ART STATUAIRE.



L'idée d'employer des statues en guise de colonnes appartient aux Grecs, nous l'avons dit en parlant des caryatides. Mais le germe de cette idée se trouvait déjà dans certains monuments de la haute Égypte, tels que les temples de Tentyra et de l'île de Philæ, dont les colonnes présentaient, sur les quatre faces de leurs chapiteaux, des têtes d'Isis. D'un autre côté, les Phéniciens, qui avaient fondé des comptoirs dans quelques îles de la Grèce et sur plusieurs points de la côte, avaient coutume de dresser à l'entrée de leurs factoreries des bornes ou des colonnes auxquelles ils attachaient l'idée de leur dieu national Thoth, qui était lui-même un dieu égyptien d'origine. Les Grecs mirent une tête sur la colonne phénicienne et, taillant cette colonne en forme de gaîne amincie par le bas, et le plus souvent carrée, ils en firent ces piliers qu'ils appelèrent *hermès*, parce que le dieu Thoth avait pris le nom d'Hermès chez les Grecs, comme il devait prendre le nom de Mercure chez les Romains. Surmonté d'une tête humaine, quelquefois de deux têtes adossées, l'hermès sans bras ni jambes était une sorte de momie verticale fermée dans ses bandelettes, surtout quand la gaîne était ronde. On eut ensuite la pensée de faire sortir de ce fourreau les pieds de la figure qui s'y trouvait comme engainée jusqu'aux épaules, et dont on vit dès lors les deux extrémités. Bientôt, d'autres dieux que Mercure vinrent montrer leurs bustes sur les hermès, et comme ces bustes étaient souvent d'une autre matière que la gaîne, on fut amené, par analogie, à faire des idoles *acrolithes*, c'est-à-dire dont la tête, les pieds et les mains étaient de marbre, le reste étant de bois. Telle était la Minerve martiale des Platéens,

sculptée par Phidias. Quant à l'Hermès, il ne restait qu'à y indiquer la forme entière du corps pour faire une statue de ce qui était d'abord un pilier. Mais la colonne étant devenue statue, la statue à son tour devint colonne; et c'est ainsi peut-être que s'explique l'origine des caryatides, aussi bien que par l'ingénieux récit de Vitruve.



CARYATIDES DU TEMPLE D'ÉRECHTHÉE, A ATHÈNES.

Quoi qu'il en soit, les Grecs furent les premiers qui posèrent une architrave sur des figures d'hommes ou de femmes. Les plus célèbres, les plus admirables de ces caryatides sont celles qui existent encore sur l'Acropole d'Athènes et qui portent l'entablement, sans frise, du Pandrosium. L'alliance de la statuaire avec l'architecture y a été soudée si merveilleusement, d'un art si délicat et si ferme, qu'elle a produit à la fois un chef-d'œuvre sculptural et un chef-d'œuvre architectonique. A ces figures est imprimé un léger mouvement, mais un mouvement rhythmé. On croit voir les vierges Errhéphores, qui portaient leur mystérieux fardeau

dans la procession des Panathénées, se reposer un instant sous l'œil de l'architecte-sculpteur, qui, par la magie de son art, a eu le temps de les transformer, vivantes encore, en gracieuses colonnes. Par la souplesse de leurs jambes symétriquement fléchies, dans un ordre alternatif, elles accusent le dernier mouvement de la vie, tandis que par la solidité d'un col puissant, d'une hanche verticale et d'une draperie cannelée, elles entrent déjà dans l'éternité du marbre et dans l'immobilité de l'architecture.

IX.

LA CONVENANCE DU GESTE OU DE L'ATTITUDE ET LE CARACTÈRE DES FORMES SONT LES PLUS GRANDS MOYENS D'EXPRESSION DANS L'ART STATUAIRE.

Lorsque Vénus apparaît à Énée sur les rives de Carthage, le héros reconnaît de loin sa mère à la divinité de sa démarche : *incessu patuit.* Avant qu'on ait pu distinguer les traits de leur visage, les dieux s'annoncent déjà par la grâce de leur mouvement ou par l'auguste beauté de leur attitude. L'antiquité, n'ayant sacrifié ni l'esprit à la matière, ni le corps à l'âme, avait placé l'expression dans l'image entière de l'homme. Jetez un coup d'œil sur les belles statues grecques : l'âme, comme un courant magnétique, semble animer toutes les parties de la figure; la pensée de l'artiste se révèle d'abord par la contenance ou par le geste : elle est aussi présente dans les extrémités que dans le jeu de la physionomie, comme si une force intérieure et secrète présidait à la disposition des membres, s'opposait à leur isolement ou à leur indifférence, et les faisait tous concourir à signifier le sentiment voulu.

Hostile aux nudités, le christianisme a concentré l'expression dans les traits du visage. La beauté physique lui étant suspecte et lui paraissant cacher l'esprit du mal, peu lui importe que ces traits soient altérés jusqu'à la laideur ou contractés jusqu'à la grimace, pourvu que l'émotion de l'âme y soit visible et sensible. L'antiquité, au contraire, considérant la beauté comme la loi première de l'art, a tout subordonné à cette loi suprême, inviolable. Elle a supprimé ou adouci tout ce qui pouvait défigurer les traits, corrompre les formes, et cependant, chose admirable, elle n'a reculé devant aucune image de douleur ou de terreur ; elle a été pathétique jusqu'au sublime en exprimant le désespoir muet de Niobé, et les angoisses de Laocoon dont les souffrances aiguës font frissonner tous ses membres et sont ressenties jusque dans les ongles de ses pieds. Que dis-je? Elle a été d'autant plus expressive qu'elle

a rendu l'infortune plus touchante en y conservant l'intérêt qui s'attache à la beauté. Pour rester fidèle à son principe, et voulant toujours représenter, même en ses tragédies de marbre, la passion contenue et le héros maître de lui, la statuaire antique ne pouvait borner ses moyens d'expression à l'éloquence du visage : elle les a surtout cherchés, elle les a trouvés dans la convenance du geste ou de l'attitude et dans le caractère des formes.

La convenance du geste ou de l'attitude. — La naïveté étant la qualité la plus précieuse du geste, il était naturel que l'art de la pantomime fût perfectionné dans les temps primitifs, parce qu'il rencontrait alors de nombreux modèles de naïveté au milieu des mœurs simples que les raffinements de la civilisation n'avaient pas encore faussées. Aussi l'antiquité a-t-elle aimé et cultivé l'art du geste au point de lui imprimer un caractère religieux. Tel mouvement heureux qu'on avait surpris dans les allures d'une vierge décente portant les vases du sacrifice, dans l'action d'un beau jeune homme ou d'un vieillard vaquant aux cérémonies, était devenu un rite. Les Égyptiens, les Étrusques avaient institué dans leurs temples des danses sacrées ; ils en avaient réglé la cadence, les attitudes, la mimique, et les prêtres veillaient à l'intégrité des chœurs où les gestes consacrés devaient s'accomplir.

Chez les Grecs, l'étude du geste était passée du temple au gymnase et au théâtre. La jeunesse s'exerçait en public à certaines danses gymnastiques où l'on rappelait par une pantomime expressive les événements fameux, ou les joies de la famille, ou les combats. Mais en quittant le sanctuaire pour entrer dans les palestres, l'art du geste avait été affranchi de son caractère hiératique; il avait cessé d'être une formule, et les artistes qui allaient étudier dans les danses les postures élégantes et les mouvements dignes du marbre y trouvaient des motifs dont ils pouvaient varier l'accent et nuancer la signification. Là où les prêtres égyptiens avaient fixé le geste de façon à donner à leurs figures l'apparence immobile et solennelle du mort embaumé, les sculpteurs grecs, puisant au sein de la vie, restèrent libres dans le respect des grandes lois et ils prêtèrent à leurs statues une pantomime mesurée et vivante, les rendant humaines par la vérité naturelle de l'animation, divines par la vérité typique du mouvement.

Au théâtre, la masse des spectateurs se montrait si bien rompue au langage du geste et tellement sensible à la convenance, que toute faute en ce genre était sévèrement censurée, ce qui avait donné lieu au proverbe grec : *Faire un solécisme de la main.* Dans les situations les plus

tristes de la tragédie antique, les chœurs exécutaient des danses qui, loin de faire disparate, exprimaient le sentiment tragique avec tant de force, que l'on vit, sur le théâtre d'Athènes, des femmes grosses tout à coup saisies des douleurs de l'enfantement. Quant à l'expression du visage, qui eût été de loin indécise, elle était suppléée par un masque fortement grimé qui prononçait avec énergie l'ensemble du rôle. Ce masque devait représenter le côté persistant du caractère et l'esprit du personnage, tandis que les actions épisodiques étaient accusées par la parole, l'intonation et le geste de l'acteur. C'était donc un visage artificiel qui était chargé d'inspirer la terreur ou de grimacer la satire. L'altération des traits de la face était regardée comme un avilissement, témoin l'histoire d'Alcibiade qui ne voulut pas apprendre à jouer de la flûte, pour ne point déformer son visage. « Que les Béotiens, disait-il, soufflent dans les flûtes et les hautbois puisqu'ils ne savent point parler. Nous autres Athéniens, nous n'avons que faire d'un instrument qui nous coupe la parole et nous défigure. »

Le visage n'est donc chez les Grecs que l'appoint de l'expression; il est le dernier effort de la sculpture; il en achève l'éloquence. Ce qu'il faut d'abord à ce grand art, c'est un geste naturel, mais fortement articulé et décisif, qui aille droit à la pensée, ou bien une attitude qui l'exprime, car l'attitude est toujours une expression de l'esprit; elle est comme le geste de l'âme au repos.

Que le mouvement soit dicté par la nature, que la posture soit naïve dans l'art statuaire, cela ne suffit point, il y faut encore cette empreinte qu'on nomme le style. Mais quoi! dira-t-on, le style est-il donc autre chose que le naturel? Non, car le style en est l'essence même, il est ici le synonyme de l'idéal. Loin d'être différent de la nature, le style la pénètre à fond, la concentre, la résume d'une manière éclatante; il imprime à la vérité du moment le cachet de la durée, et, l'élevant à une puissance supérieure, il l'idéalise. Supposez, par exemple, que le sculpteur, ayant à modeler une statue héroïque, veuille représenter dans son héros le pacificateur d'un peuple ému ou soulevé. S'il consulte la nature, elle lui offrira bien des gestes pour exprimer sa pensée, et ces gestes seront à la fois divers et semblables. Combien de nuances le frapperont dans la manière de rendre sensible l'idée d'apaisement! L'officier de police qui exhorte l'émeute ou s'efforce de calmer les querelles de la place publique; le pédagogue qui est accouru pour apaiser les cris de l'école; le père voulant conjurer la discorde qui va éclater entre ses enfants : tous ces personnages feront à peu près le même geste, avec une diversité qui,

pour le vulgaire, sera peut-être insensible, mais qui, aux yeux du sculpteur, sera immense. Élaguant les différences accidentelles, il devra donc retrouver le geste typique, le geste qu'il pourra donner à son héros, si c'est un Marc-Aurèle venant apporter la paix à un peuple irrité, envahi et malheureux. Ce geste souverain, l'art grec l'avait consacré ; il en avait fixé le mouvement et trouvé l'idéal. Cependant le statuaire, ici, l'a nuancé avec délicatesse. Par un bras élevé à la hauteur de la poitrine et à moitié étendu, par une main ouverte mais qui semble couvrir et envelopper, il



GESTE DE LA STATUE DE MARC-AURÈLE, A ROME.

a exprimé à la fois l'apaisement et une nuance de protection dans la statue de ce philosophe que l'adoption a mis sur le trône, et dont la sagesse protégera l'empire.

Les gestes de la sculpture, lorsqu'elle représente les héros ou les dieux, ont un trait de ressemblance avec la pantomime que la tragédie comporte et qui ne saurait procéder uniquement de l'imitation. La vérité, la simple vérité mise en relief, peut suffire au triomphe de l'acteur comique chargé de contrefaire les mœurs, de les mimer ; mais la tragédie veut qu'à cette vérité de l'attitude ou du mouvement s'ajoute la beauté. Le comédien peut n'être qu'un peintre de portraits : le tragédien doit être un peintre d'histoire et un statuaire. Ce n'est pas que le sculpteur doive prendre ses modèles sur la scène : il ne ferait par là qu'imiter des imita-

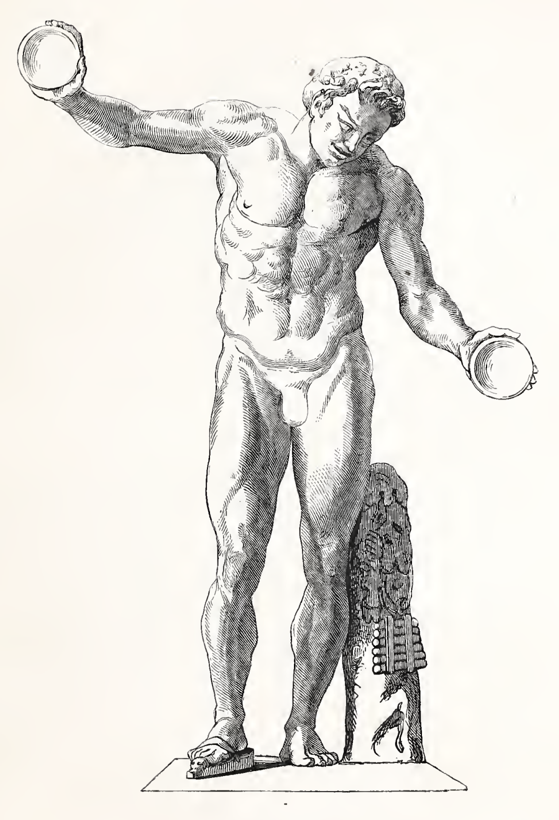
teurs, et il risquerait de transporter dans son art l'exagération qui est nécessaire au théâtre. Pour se faire entendre au plus éloigné des spectateurs et pour être compris du moins intelligent, l'acteur est tenu de surélever la voix et d'accompagner ce ton plus haut par un geste plus énergique et plus ressenti. Il faut que l'accent de ses bras et de ses mains, le langage de tout son corps, doublent la force des paroles ou en rachètent la faiblesse ; il faut qu'il souligne par son mouvement la pensée du poëte et qu'il y insiste par des épithètes optiques. Souvent aussi le spectateur languissant doit être rappelé à l'intérêt du drame et sollicité à l'émotion par un éclat passager qui le réveille. Il n'en est pas de même dans l'art solennel du statuaire. Non-seulement la muette sculpture s'interdit les gestes outrés que désavouerait son silence ; mais, n'ayant à représenter qu'un seul instant de l'action, elle est forcée de choisir sans retour un mouvement qui sera immobile, éternel.

La convenance du geste, sa force, sa grandeur, ne se trouvent donc point dans l'exagération théâtrale, mais dans le caractère algébrique et impersonnel du signe choisi, et c'est là justement ce qui fait ressembler les grands acteurs tragiques à des statues animées ; c'est ainsi que Rachel, possédée parfois du génie grec, rhythmait, scandait sur la scène les gestes de la sculpture antique. Il nous en souvient, lorsqu'elle en était à ce vers de *Phèdre :*

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !

avec quelle douleur individuelle et intime, mais aussi avec quelle dignité extérieure et comme involontaire elle écartait l'importunité de son voile, reine encore dans le découragement de l'abdication ! Étudié, saisi par un artiste, le geste de Rachel était digne de la statuaire ; aussi a-t-il été le motif d'une figure assise qu'un de nos maîtres fera bientôt sortir du marbre.

A la distance où nous les apercevons dans l'antiquité ou sur les hauteurs de l'histoire, les héros n'appartiennent plus au temps ; ils se dépouillent des particularités de leur époque et de leur vie ; ils se généralisent et par là ils grandissent et s'élèvent encore. Ils ne sont plus des hommes, mais des caractères. De même, les divinités olympiennes qui, du haut de leur monument ou de leur piédestal, nous regardent sans nous voir, demeurent trop loin de nous pour ne faire que répéter les mouvements ou les attitudes de la vie réelle. Si leur allure est majestueuse avec simplicité, si leur dignité est sans emphase, c'en est assez pour qu'elles soient des divinités humaines. Le naturel qui les humanise est



LE FAUNE DANSANT.

(Musée du Vatican.)

également ce qui les distingue (puisque la nature seule engendre la variété), de façon que Mercure ne soit pas confondu avec Apollon, ni Junon avec Minerve. Mais, par la beauté du geste qui leur est commune, ils sont tous des hommes divins, des femmes divines, parce que le geste est beau lorsqu'il nous découvre le permanent dans l'accidentel.

Descendrons-nous maintenant des splendeurs de l'Olympe dans l'ombre des bois sacrés pour y découvrir les images des dieux inférieurs, tels que les Satyres, les Faunes? Ici la vérité tient plus de place que l'idéal. Le geste comporte une plus haute dose de naturel; il est moins contenu, plus expansif : il se prononce avec une naïveté forte et vive. Le *Faune dansant* dont il existe des variantes antiques dans les musées de l'Europe, au Vatican notamment et à Florence, est un modèle de cette pantomime animée qui convient aux divinités rustiques. Prêt à s'élancer en frappant l'une contre l'autre ses cymbales d'airain, il a été saisi à l'instant où il promet et commence le mouvement qui va s'accomplir. La tête inclinée et souriante, les mains en action, la poitrine pleine d'air, le genou fléchi et un pied sur la pédale retentissante et à ressort (*scabellum*) qui lui sert à battre la mesure, tous ses membres concourent à l'unité de l'expression voulue.

« Aucune partie du corps n'est oisive dans la saltation, » dit Socrate (*Banquet* de Xénophon). Le personnage a autant de langues que de membres : *tot linguæ quot membra viro :* c'est une belle expression de l'anthologie au sujet des allures du pantomime romain. Le poëte latin Manilius, décrivant aussi les gestes scéniques, veut que le mime représente à lui seul la multitude : *et turbam reddet in uno.* N'est-ce pas là définir le style comme nous le définissons nous-même, par ce caractère d'universalité qui, faisant de l'individu un type, résume les variétés du même geste en un seul?

Quel fonds inépuisable de poésie que la religion de cet incomparable statuaire, le peuple grec! Plongeant au sein de la nature, regardant avec un respect religieux au plus profond de ses mystères, il croit apercevoir dans la forêt vierge certains êtres qui diffèrent de l'humanité par des formes encore animales. Il voit en eux des précurseurs sauvages de l'homme. Ils lui deviennent sacrés comme des ancêtres, et il les divinise parce qu'ils lui représentent des origines mystérieuses, des forces primitives et inconnues. Placé entre les dieux inférieurs et les grands dieux, l'homme les révère les uns et les autres comme les extrémités d'une chaîne qui unit dans une communion universelle la vie animale et la vie



LE SATYRE DE PRAXITÈLE.

(Musée du Vatican.)

divine, la terre et le ciel. Voilà comment les Satyres et les Faunes sont admis aux honneurs de la statuaire qui, cependant, les caractérise par certaines marques de bestialité et par les signes de l'habitude rustique.

A ne considérer ici que l'attitude, c'est un chef-d'œuvre sans prix que le *Satyre de Praxitèle*, s'il faut reconnaître avec Visconti, dans l'admirable Satyre du Vatican, celui que les Grecs appelaient par excellence « le fameux » (περιβόητος). La vie heureuse et inutile de l'âge d'or, la fraîcheur de l'adolescence et la santé, la grâce naïve, un nuage même de rêverie légère, tout cela est exprimé à ravir par la seule attitude du jeune Faune. Mollement appuyé du bras droit sur un tronc d'arbre, il penche un peu la tête sur l'épaule gauche, et il semble écouter encore les sons de la flûte dont il jouait tout à l'heure. Le mouvement de son corps, contrasté sans affectation, la hanche relevée avec souplesse, la pose des jambes l'une devant l'autre, et le pied qui traîne négligemment sur l'orteil, donnent à la figure une physionomie naturelle, agreste et jeune, et l'expression d'une félicité pure, connue seulement dans l'enfance du monde. Nous dirons bientôt comment le caractère des formes est venu compléter la signification du maintien.

La douce langueur d'une ivresse voluptueuse, mais divine, n'est-elle pas d'une expression achevée dans le *Bacchus* qui, un bras levé sur la tête, s'appuie nonchalamment à un tronc d'orme orné de pampres, et dont l'attitude tranquille est cependant si animée par ce bras levé qui laisse à découvert les palpitations de la poitrine? Veut-on voir dans les antiques le geste de la pudeur? Les imparfaites copies de la *Vénus* de Praxitèle en sont des types charmants. La nature en a offert le premier motif; l'art en a consacré le modèle. Le sculpteur athénien a vu Phryné sur le rivage de Phalère, et la baigneuse au malin sourire s'est transfigurée en une déesse plus chaste dans sa nudité que la courtisane avec les draperies qu'elle dépouille. La pudeur est exprimée aussi par une main rapprochée de la tête pour soulever le voile. Les jambes croisées sont un signe de douleur. Le croisement des mains sur le genou, joint à l'attitude convenable du reste du corps, indique le plus profond abattement. Un pied posé sur un rocher ou sur tout autre objet assez haut, et le bras appuyé sur le genou de la jambe ainsi posée, symbolisaient la propriété et la puissance : c'est la belle attitude qu'a donnée Ingres à son *Œdipe*, lorsque, face à face avec le Sphinx, le héros prend déjà possession du trône en vertu de l'intelligence supérieure qui a deviné l'énigme.

La main formant la voûte au-dessus des yeux, geste très-aimé dans la plastique et la danse antique, dit Ottfried Müller, accuse une observation

attentive et profonde : c'est le geste que fait la figure d'Ovide entrevoyant au loin le christianisme à venir que lui montre Virgile, dans un des cartons tracés par Chenavard, d'un style si mâle et si noble, pour la décoration du Panthéon.

Ce qu'un grand statuaire peut mettre d'âme et d'expression dans une seule attitude, sans le secours du visage, on le voit clairement par les statues antiques dont la tête est mutilée ou absente. L'expression y est si frappante encore qu'il semble n'y rien manquer. Parmi les marbres du Parthénon, que l'on peut attribuer au ciseau de Phidias ou au moins d'Alcamène, il est un groupe du fronton oriental qui représente, au jugement des antiquaires, deux des trois Parques. La plus jeune est un modèle de grâce ineffable et de majesté dans l'abandon. Couchée sur un soubassement de marbre, elle s'accoude et repose dans le giron de sa compagne avec l'intime familiarité d'une sœur et la souveraine indifférence d'une vierge qui obéit aux ordres de l'immuable destin. Ses mains qu'on ne voit plus étaient sans doute occupées à trancher les jours que sa compagne filait; mais le génie antique savait embellir les plus tristes images. Ainsi, des trois filles de l'Érèbe et de la Nuit, la plus terrible est représentée entourée ou plutôt revêtue d'un charme irrésistible. Décapitée et mutilée, cette figure n'en est pas moins adorable par le naturel exquis de son attitude, par le délicieux abandon de son beau corps qui semble encore ému du mouvement qu'il vient d'accomplir.

Le caractère des formes. — Avant d'être altérées par les émotions de l'âme, les formes humaines ont une expression permanente qui est leur *caractère*. Ce qu'il y a de passager dans les sentiments que reflète le visage ou la contenance de l'homme, ce qu'il y a de mobile dans ses affections, de fugitif dans son regard ou son sourire, la peinture peut le rendre : l'art du sculpteur y serait impuissant; mais cette impuissance est une condition de sa grandeur. L'accident lui échappe : l'éternel lui reste.

Pour l'artiste chrétien, le visage est l'unique miroir de l'âme; l'artiste païen, au contraire, imprime sur toutes les formes le cachet de sa pensée; il la répand sur toute la surface du corps. Chaque membre offre plus ou moins une image de l'esprit qui, au lieu de se concentrer sur un point, serpente, comme la vie même, dans la figure entière. Sans aucun doute, cette vie spirituelle, inégalement manifestée, se formule avec plus de clarté par la construction de la tête, par les traits de la face et par ce qu'on nomme les *extrémités*, c'est-à-dire les pieds et les mains, que par la physionomie des autres membres. Mais, encore une

fois, la tête, les mains et les pieds sont eux-mêmes expressifs par le caractère de leurs formes beaucoup plus que par la contraction des muscles, la tête surtout. Dès que le personnage s'élève au-dessus de la vie réelle, dès qu'il monte sur un piédestal au rang des héros ou qu'il se transfigure en dieu, tout vestige de l'animalité s'efface, la passion se calme, le visage se rassérène, les traits se purifient, les rides ont disparu, et l'homme semble arrivé sur le seuil de l'existence finie pour entrer dans une région d'immortalité et de jeunesse éternelle. Le visage alors se généralise dans l'idéal et se particularise uniquement par les variantes de la beauté et par les nuances de sentiment qui n'en dérangent point l'harmonie.

Il y a dans les caractères humains des diversités sans fin et sans nombre; mais il y a aussi des variétés collectives, des groupes, des familles d'êtres marquées à une commune empreinte. En fixer le type, c'est là proprement la mission du statuaire; car trouver l'idéal de l'homme, en d'autres termes inventer une figure qui résumerait à elle seule la forme humaine, ce serait, nous l'avons dit, créer une abstraction muette, froide, sans intérêt et sans vie, sans influence magnétique sur notre âme. Il faut donc nuancer les formes, les caractériser, mais toujours en les rattachant à une des grandes variétés de l'espèce. *Caractérisées*, elles seront suffisamment expressives et vivantes; *idéalisées*, elles seront belles.

Y a-t-il une beauté absolue dans les formes humaines? Pour l'affirmer, il faudrait connaître l'exemplaire primitif tel qu'il sortit de la pensée divine, mais ce modèle parfait, l'idéal par excellence, il nous est inconnu comme le dieu dont il est l'image, il se dérobe à nos yeux, sans doute afin que la nature puisse enfanter librement la variété infinie des êtres qui doivent réaliser l'espèce humaine sous des faces innombrables. Et cependant, chacun de nous porte au fond de sa conscience un vestige vague et secret de la beauté originelle, quelque chose qui ressemble à un confus souvenir. L'idée du beau est présente dans l'âme humaine, comme l'idée de lumière est présente dans l'obscurité. Mais si le type divin demeure voilé à nos regards, la nature nous montre çà et là des êtres qui représentent quelques-unes des grandes variétés du genre humain, la grâce, la majesté, la douceur, la force, l'élégance, ou bien les divers âges de la vie avec les sentiments éternels qui les caractérisent : l'enfance et son ingénuité, la jeunesse et son innocence, la virginité et sa pudeur. Assurément, ces types dans le monde vivant sont déparés par d'inévitables imperfections; ils sont inachevés et ils portent le

sceau d'une individualité toujours incomplète et périssable ; mais l'art grec les a de longue main châtiés, épurés, en cherchant l'idéal absolu de chaque forme et ensuite sa perfection dans tel ou tel caractère, à commencer par la tête.

Les organes de l'homme ayant une fonction à remplir, il semblerait d'abord que leur beauté n'est qu'une évidente harmonie entre la forme et la destination. Mais ce n'est là qu'une simple convenance, et la convenance n'est que le rudiment de la beauté. Il ne suffit pas, pour que le nez soit beau, qu'il respire à l'aise ; il ne suffit pas que l'oreille perçoive bien les sons, pour qu'elle soit belle. Le sentiment du beau ne s'arrête pas à l'utile. L'esthétique a des lois qui sont d'un ordre supérieur. Et d'abord, ce qui trace une ligne infranchissable entre la figure humaine et celle des animaux, c'est justement que l'animal, n'ayant pas d'autres besoins à satisfaire que des besoins physiques, n'a d'autre beauté que la convenance, tandis que dans l'être humain il y a une beauté correspondante à cette haute faculté que lui seul possède, à cette destination souveraine : la pensée.

Comparons la tête de l'homme avec celle des animaux : suivant les observations de l'illustre physiologiste Camper, renouvelées par Mengs, par Hégel, la principale différence est celle du profil. Si l'on tire une ligne de la racine du nez à la base du crâne, cette ligne, chez l'homme, forme avec la ligne du front un angle droit ou presque droit ; chez les animaux, es mêmes signes forment un angle aigu. Le mufle, qui doit saisir et broyer les aliments, est, dans leur physionomie, la partie saillante et dominante. Le nez qui s'avance pour flairer la proie, l'œil qui l'épie, restent subordonnés à la mâchoire et n'en sont que les auxiliaires. Une pareille structure n'éveille pas d'autre idée que celle d'un organisme fait pour détruire et pour dévorer. La tête humaine, au contraire, présente une conformation dans laquelle les appétits purement matériels se montrent subordonnés à leur tour aux organes révélateurs de la pensée, qui sont le front et les yeux.

Maintenant, si le nez se trouve sur la ligne du front, s'il la continue avec une inflexion très-légère, comme nous le voyons dans les statues grecques des grands dieux, l'expression de la face est beaucoup plus immatérielle, parce que le nez, tenant le milieu entre le front et les mâchoires, ne se sépare point des organes propres de l'esprit et devient, en accusant comme la finesse d'un flair moral, un trait qui ajoute à l'intelligence. La preuve que le nez peut n'être pas étranger au système de l'esprit, c'est que, d'un homme fier, nous disons : « Il porte

le nez haut, » et que nous trouvons un air piquant et de spirituelle malice au nez retroussé d'une jeune femme. Que si le nez, creusé dans sa racine, fait saillie sur le front, les deux organes se divisent; la ligne qui allait de la naissance des cheveux à la pointe du nez perd sa simplicité calme et sa grandeur. Le front isolé prend un caractère de dureté et d'abstraction. Les yeux et leurs belles ombres, au lieu d'être séparés par un méplat clair et tranquille où se prolonge la lumière du front et qui les fait valoir, sont réunis par une ligne obscure qui coupe en deux le visage et lui imprime un air de défiance, de personnalité, d'égoïsme même. Qu'il y a loin d'une telle physionomie à la sérénité idéale qui permet tout au plus dans l'accent des narines une nuance de mépris, comme celle que manifeste Apollon pour le serpent terrassé!

Il y a plus : dès que la grande ligne du front et du nez est violemment rompue, les formes les plus capricieuses viennent la remplacer. Le front peut fuir jusqu'aux indices de l'exaltation ou se gonfler jusqu'à l'apparence de l'hydrocéphale. La porte est ouverte désormais à toutes les bizarreries, à tous les contours que la nature enfante en sa variété inépuisable, aux nez pointus, pendants, écrasés, recourbés, retroussés. Il ne reste plus au statuaire que des formes individuelles qui peuvent être parfois très-intéressantes comme celles du portrait vivant, mais qui cessent d'être idéales comme celles d'un type divin. « Le profil grec, dit « Hégel (*Cours d'Esthétique*), bien qu'il ne soit pas adopté par les Chinois, « ni par les Égyptiens, ni par les Juifs, ne saurait passer pour une forme « arbitraire, nationale, née du hasard : il appartient à l'idéal de la beauté « absolue, parce que dans cette conformation du visage l'expression de « l'esprit refoule au second plan les organes purement physiques et se « dérobe le mieux aux accidents de la forme, sans montrer cependant « une simple régularité et sans exclure tout caractère. »

Non, ce qu'on nomme le profil grec n'a pas empêché les statuaires antiques de distinguer à merveille les statues de leurs dieux, et de s'attacher à la vérité individuelle dans les figures *iconiques* des athlètes couronnés, telles, par exemple, que le Gladiateur combattant. Le type du profil idéal une fois consacré, une variété discrète s'y est fait place, ainsi que nous le verrons tout à l'heure.

Le *front* a pu se modifier dans ses protubérances, mais il est toujours peu élevé. L'antiquité regardait le front haut comme nuisant à la beauté du visage, par la raison que dans la fleur de la jeunesse le front est bas, et qu'il s'élève ensuite en se dépouillant de ses cheveux. De nos jours encore, les Circassiennes, qui font profession d'être belles et

qui peuplent les harems de l'Orient, ramènent leurs cheveux sur le front pour le faire paraître plus petit. Le front des statues antiques se rehausse légèrement dans son milieu, quand elles représentent des divinités en qui réside la suprême intelligence, Jupiter, Minerve.

La physionomie du front est inséparable des lignes que tracent la naissance et l'arrangement de la *chevelure*. L'antique n'a jamais dégarni le dessus des tempes; il a fait des cheveux un accompagnement admirable qui, librement, mais sans désordre, encadre l'ovale du visage et dessine harmonieusement la forme de la tête en la rapprochant aussi de l'ovale, reconnu pour être ici la plus belle des formes, parce qu'elle n'a ni l'âpreté anguleuse des lignes droites ni la mollesse insignifiante d'une parfaite rondeur. Afin de faire contraster la chevelure avec le poli de l'épiderme, afin de la rendre plus abondante et plus riche par les effets de la lumière et de l'ombre, les anciens y creusèrent des ondulations prononcées ou y fouillèrent des vides profonds, soit que les cheveux fussent séparés sur le front et noués derrière la tête avec une grâce assaisonnée de négligence et de liberté, comme les porte la Vénus de Milo, soit qu'on les laissât flotter sur l'épaule des figures de Bacchus et d'Apollon, soit qu'on les tînt courts et bouclés dans les statues de Mercure, l'éphèbe accompli du gymnase, soit enfin que l'artiste les fît plus roides et plus rudes pour rappeler, dans les têtes rustiques des Satyres et des Faunes, le poil hérissé de la chèvre et du sanglier.

La beauté de l'*œil*, en sculpture, tient uniquement à sa forme et à son enchâssement. Aux têtes idéales antiques, ainsi que Winckelmann l'a observé, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont d'ordinaire dans la nature, ce qui ajoute à la saillie de l'os frontal. En exagérant les cavités, le sculpteur augmente le jeu de la lumière et de l'ombre, et par là il donne plus de vivacité, plus de caractère aux yeux des figures qui, à une certaine distance de la vue, produiraient trop peu d'effet sans un tel artifice. Ainsi enchâssé, l'œil annonce plus de concentration dans la pensée et il ne le dispute point à la saillie intelligente du front.

Sans s'écarter de cette forme préférée par les anciens, les yeux des différentes divinités ne laissent pas que d'offrir entre eux des différences sensibles. La coupe de l'œil est grande et arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon, de Junon. Minerve, qui a de grands yeux, conserve un air virginal par ses paupières un peu baissées. Plus petits, les yeux de Vénus sont d'une douceur enchanteresse, et la paupière inférieure, légèrement relevée, leur prête une nuance de volupté, d'inconstance et de grâce. Quant aux sourcils, l'artiste les exprime, non par la finesse détaillée du

poil, mais par l'arête fortement prononcée de l'os qui les porte et qui doit être faiblement arqué, pour que le sourcil n'empiète pas sur le front et ne se sépare point de l'œil qu'il doit protéger et couronner.

Après l'œil, la *bouche* est le trait le plus susceptible de beauté si elle est envisagée par le sculpteur comme le signe vivant et parlant de l'âme sensible. La bouche, en effet, n'est pas que l'instrument de la nutrition; c'est aussi l'organe de la parole, qui est l'invisible image de la pensée et l'aliment de l'esprit. Large, épaisse et tuméfiée, elle aurait un aspect de bestialité; mince et rentrée en elle-même, elle exprimerait de la sécheresse et une tendance au *moi*. Entre ces deux extrêmes, les Grecs ont trouvé l'idéal de la bouche. Aux belles époques de l'art, ils ont modelé la lèvre supérieure discrètement épanouie, ressentie dans ses contours, se joignant au cartilage du nez par une ligne élégante et décidément concave, et la lèvre inférieure plus pleine que la supérieure et un peu plus expansive, avec une très-légère saillie dans les figures où ils voulaient faire sentir cette haute gravité qui ne va pas jusqu'au dédain, et qui sied, par exemple, à la sévère Pallas. Lorsqu'ils sont majestueux, imposants, les dieux grecs ont les lèvres closes, mais pourtant séparées et animées par une ombre ferme. Les divinités plus douces entr'ouvrent la bouche, comme si elles promettaient la communication de leur pensée. La *Vénus* de Praxitèle, à Gnide, avait les lèvres à demi ouvertes et semblait ébaucher un sourire. Une telle bouche eût remporté à Mégare le prix du baiser. Jamais, du reste, ou presque jamais, les bouches antiques ne laissent voir les dents, même dans les figures qui, par exception, expriment le rire, comme celles des sylvains et des ménades quand ils soutiennent l'ivresse du vieux Silène ou suivent le triomphe de Bacchus.

Mais le signe essentiel de toute physionomie grecque, selon la remarque d'Ottfried Müller, c'est la forme du *menton*. Il est rond et grandiose dans les têtes antiques. Très-rarement y trouve-t-on indiquée la fossette, qui a le défaut de rompre l'unité d'une grande forme par une forme petite, accidentelle et accessoire. Elle n'est visible ni à la *Niobé*, ni à la *Pallas* de la villa Albani, ni aux têtes de Cérès et de Proserpine sur les médailles de Métaponte et de Syracuse, ni au *Mercure* du Vatican, ni à l'*Apollon* du Belvédère; elle est remplacée par un insensible méplat dans la *Vénus* de Milo.

Quant à l'*oreille*, aucune partie des têtes grecques, au dire de Winckelmann, n'est travaillée avec plus de soin. La beauté de l'exécution est

même une marque infaillible pour distinguer le travail antique de la restauration moderne. C'est au point que, sur les pierres gravées, une oreille traitée négligemment doit inspirer de violents soupçons sur l'authenticité de l'ouvrage. Si la figure est un portrait, les particularités de l'oreille y sont imitées. Mais il est des têtes idéales, notamment plusieurs têtes d'Hercule, où le célèbre antiquaire a remarqué des oreilles aplaties avec un gonflement dans les ourlets cartilagineux; il en a conjecturé que de semblables oreilles désignaient les athlètes, les pugiles frappés dans l'arène, et rappelaient qu'aux jeux institués à Élis par Hercule, ce héros avait remporté le prix du pancrace.

Ajoutons que la *joue* des figures normales est pleine, simple et grande, et que, pour plus de grandeur, elle va se réunir au front en passant sur des tempes non déprimées, et rejoindre les muscles du cou par une inflexion très-peu sensible sous l'oreille, de manière que l'articulation des pièces osseuses qui portent les dents soit dissimulée, parce qu'elle est un pur accent de la vie matérielle.

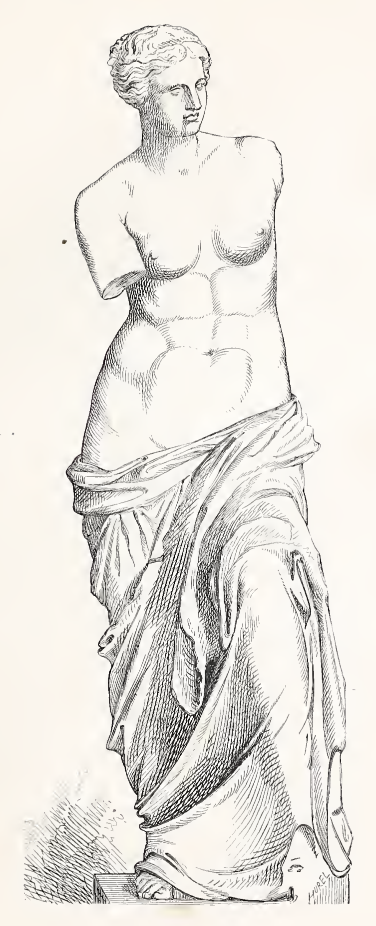
Tel est, selon les Grecs, l'idéal de la tête humaine, et ce qu'ils ont ait pour la tête, ils l'ont étendu, nous le verrons, aux autres parties du corps, au cou, à la poitrine, au dos, au ventre, aux bras et aux mains, aux jambes et aux pieds. C'est en modifiant l'idéal avec mesure que ces maîtres incomparables ont ajouté au sublime de la beauté absolue la saveur pénétrante du caractère. Ils ont ainsi personnifié leurs dieux.

Les artistes que possède tout entiers le génie moderne se plaignent quelquefois de ce qu'ils appellent la froideur de la sculpture antique. Ils voudraient surtout déranger, remuer les lignes de la tête, souffler plus de vie aux traits du visage, percer le regard et peindre l'œil à coups de ciseau, comme l'a fait Houdon, par exemple, dans sa frémissante statue de Voltaire, comme le font maintenant la plupart de nos sculpteurs, jaloux des accents pittoresques... Ah! c'est bien mal comprendre la grandeur de l'art statuaire. Il est vrai, ce qui est en peinture la source des expressions les plus vives et les plus variées, je veux dire la couleur et l'animation de l'œil, se réduit en sculpture à une forme; mais c'est une forme susceptible de se nuancer encore très-finement, et qui peut à sa manière devenir aussi touchante dans la gravité du marbre que la mobilité de l'œil est expressive dans la vie. Sans doute, l'invisible fluide de l'âme qui, traversant l'humidité du regard, nous peint si vite la pensée de l'homme, ses secrets, ses sentiments, ses songes, ne saurait animer les yeux des statues qui sont comme des fenêtres ouvertes et voilées. En son intimité individuelle et sa profondeur, la signification de l'œil demeure

donc étrangère à la sculpture ; mais en revanche, combien elle est imposante, cette fixité de contemplation qui annonce un génie absorbé en lui-même, désormais élevé au-dessus du monde environnant, et inaccessible aux impressions des choses qui passent! Combien il est émouvant aussi le langage silencieux de ces yeux sans prunelle, qui ne sont plus vivants parce qu'ils appartiennent à des immortels!... Divinités immobiles, quand le poëte vous rencontre au détour des allées sombres, dans la solitude des grands jardins, sous l'encadrement de la verdure, vous lui apparaissez comme les fantômes bienveillants d'une autre vie, comme les ombres des héros errants à travers les Élysées que rêva la poésie antique. Dans vos yeux de marbre qui ne réfléchissent plus ni la lumière ni la couleur, il croit lire les conseils de la sagesse, le dédain de nos passions agitées, et il retrouve tout à coup la paix intérieure dans l'impression que fait sur lui la sérénité pensive de vos regards!

Comme les traits du visage, les diverses parties du corps humain, le cou, la poitrine, le dos, le ventre, les bras et les mains, les genoux, les jambes et les pieds ont toutes une beauté idéale, c'est-à-dire une moyenne exquise, souverainement typique, laquelle est un point de départ pour accentuer ensuite le caractère de chaque figure par l'atténuation ou le renflement de telle ou telle partie. Encore une fois, cette beauté des membres ne tient pas seulement à leur destination, à leur convenance, mais au souffle de l'âme qui les gouverne et les anime, et qui én fait des images plus ou moins éloignées, plus ou moins frappantes de la vie spirituelle.

Le *cou* dans les belles antiques est plein et uni : il ressemble à une colonne élégante. A moins que la figure ne doive exprimer la vigueur gymnastique d'un héros comme Thésée, ou la force prodigieuse d'un dieu tutélaire comme Hercule, ou le frémissement du *Gladiateur* au combat, les muscles du cou sont indiqués sobrement; ils sont surtout très-légèrement sentis dans les bustes de femmes, parce qu'ainsi le veulent la jeunesse, la virginité, la santé. La *Vénus de Milo*, si tant est que ce soit une Vénus, porte sa tête sur un cou élevé, ferme, presque rond et peu modelé, faisant mieux valoir par cela même les accents de la tête qui s'en dégage, l'ovale serré de la face, les détails gracieux de la chevelure, les ombres creusées autour de la bouche et de l'œil et l'expression fièrement contenue et vivante des traits du visage. Il est à remarquer que cette admirable figure, comme toutes celles d'une beauté sévère et chaste, ne laisse pas voir sur le cou ces plis délicats, voluptueux, que tracent la saillie du larynx et les inflexions habituelles de la tête, plis qu'on trouve



VÉNUS DE MILO.

Musée du Louvre.

exprimés sur quelques marbres antiques moins anciens, notamment sur un buste d'Ariane au musée du Capitole.

Le passage de la joue aux muscles latéraux du cou, sous l'oreille, n'est presque jamais couvert par la chevelure tombante ou la coiffure, et ce passage, pour plus de largeur dans le plan, est indiqué par une dépression très-peu sensible. La même modération se fait sentir dans le modelé de la *gorge* féminine qui, se rapprochant toujours du caractère virginal, ne va point jusqu'à la forme hémisphérique, dont la plénitude trop abondante éveillerait la pensée de l'allaitement. Le bout des seins est discrètement accusé, et la poitrine étant bombée et charnue à partir des clavicules diminue la saillie supérieure de la gorge, qui n'acquiert toute sa convexité qu'en dessous. Des Athéniens n'eussent point donné à une déesse ou à une nymphe les mamelles d'une nourrice, et nous savons par Dioscoride que les femmes grecques se servaient d'une pierre de Naxos réduite en poudre, pour empêcher l'accroissement immodéré de la gorge.

Dans l'homme, la *poitrine* est bombée aussi, mais latéralement et non pas de haut en bas, comme chez les femmes; elle s'aplatit au contraire sur le devant. Recouverte d'une chair compacte et polie, elle est large, haute et si nettement écrite que, dans les figures d'athlètes comme l'*Achille* du Louvre, l'œil ne perçoit d'abord que la grande division des pectoraux, formant une masse de lumière partagée en deux par le sternum qui la rend plus vive. En ce genre, du reste, des modèles nous ont été conservés à peu près intacts dans la figure de Thésée (ou d'Hercule Idéen) qui appartenait au fronton oriental du Parthénon, et dans celle de l'Ilissus, qui provient du fronton occidental. Ces statues, chefs-d'œuvre à étudier sous bien des rapports, sont particulièrement dignes d'admiration, la première pour le rendu de la poitrine, la seconde pour l'expression du ventre. En son intégrité, celle de *Thésée* (ou d'Hercule) serait un type de perfection; mutilée, elle est encore un des morceaux les plus imposants de la sculpture grecque. La vie des dieux respire dans cette poitrine dilatée que recouvre une peau élastique, ramenée vers l'épaule gauche par l'exhaussement du bras qui porte le poids du torse, d'un torse robuste, mais élégamment évasé, et souple en sa vigueur. La présence des clavicules est exprimée à souhait, avec la différence de mouvement que leur impriment le bras droit qui avance et le bras gauche qui s'efface. L'aspérité de ces os est déguisée par une carnation nourrie et ferme : modelés avec plus d'insistance, ils seraient un signe de décrépitude. Un léger bourrelet de chair soutient les pectoraux dont le contour ne doit pas

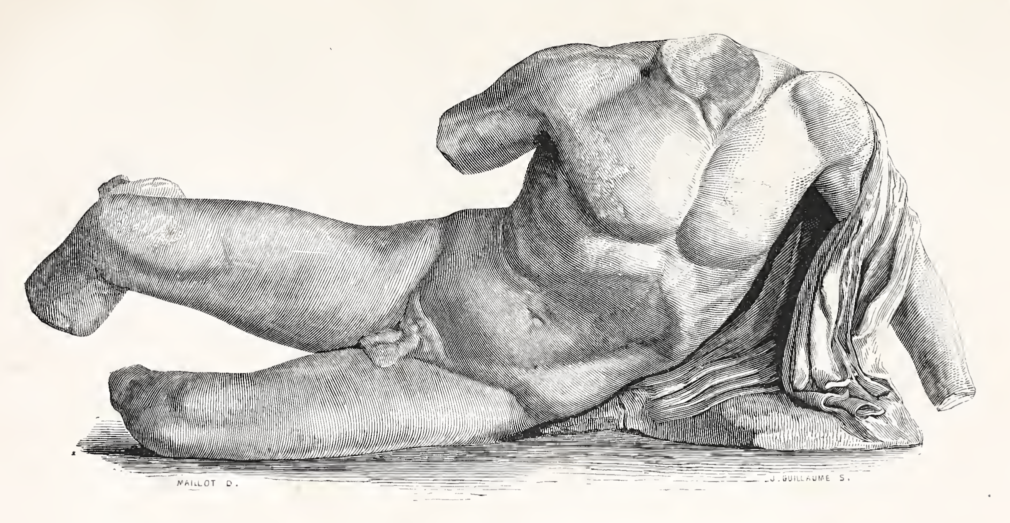


THÉSÉE.

Statue du Parthénon.

être tranchant et doit se relier avec les côtes. Les creux latéraux que produit la saillie des fausses côtes, et qui dans la nature ont un pourtour variable, sont terminés ici par des courbes. De cette manière les poumons, n'étant pas resserrés par les fausses côtes, ont un jeu plus libre. Les Grecs ont observé cette délicatesse pour les figures divinisées : au lieu de dessiner la silhouette des côtes comme un triangle, ils lui ont donné cette forme d'arcade, si bien caractérisée dans le fragment sans prix de l'Ilissus. Les figures d'un ordre inférieur, telles que les Faunes et les Satyres, plus près de l'animalité, n'offrent pas tout à fait la même courbe dans la réunion des côtes, qui dessinent un angle moins ouvert, par un trait de ressemblance avec la plupart des animaux, dont les côtes se réunissent sous un angle aigu. Ceux qui ont comparé beaucoup de squelettes ont remarqué que les sujets le mieux conformés possèdent cette structure osseuse qui laisse le plus de développement et de liberté aux organes des principales fonctions vitales.

Ce même marbre que Visconti nomme l'*Ilissus*, et qui a excité l'enthousiasme de l'illustre antiquaire, est certainement celui où sont exprimées avec le plus d'art et de bonheur les parties abdominales, sans parler du mouvement qui est d'une souplesse, d'une justesse incomparable, sans parler non plus du léger défaut qu'on a cru apercevoir dans le pectoral gauche, moins étendu que le droit et moins soutenu par le bourrelet inférieur de la chair. Le *ventre* a été rendu dans ce marbre avec un savoir qu'on ne peut trop admirer. Le volume des viscères est modéré; il est contenu par des fibres qui n'ont rien de lâche ni de mou, et qui cependant offrent une élasticité très-sensible. L'abdomen tout entier forme une masse sur laquelle triomphe aisément la poitrine. Dans une pareille attitude, la nature offrirait le plus souvent des plis multipliés et pauvres : ici le sculpteur, dirigé par Phidias, a indiqué les détails sans s'y appesantir; d'un ciseau chaleureux mais discret, il nous fait toucher jusqu'à la vie de l'épiderme... Mais puisque nous sommes en présence de ce beau fragment, qu'il nous soit permis de citer, à l'appui de nos précédentes observations, ce passage d'un livre que trois académies ont couronné (*la Science du beau,* par M. Charles Levesque) : « Tout est en mouvement et dans le même mouvement, les jambes, les épaules, le torse, les bras. Du genou gauche à l'épaule gauche, une seule ligne courbe se déploie avec la plus merveilleuse flexibilité. Qui nous rendra les pieds et les mains de ces corps admirables? Mais voyez le prodige : ces statues étaient tellement conçues et dessinées d'un seul jet, tout y était en si complète harmonie, et l'expression comme le reste, que la tête enlevée, le corps est encore un miracle d'expression. Il n'y a pas jusqu'à la draperie jetée



L'ILISSUS.

sur l'épaule et que le mouvement fait glisser, qui ne participe en quelque façon à l'expression de la figure tout entière. »

Aux statues de femmes, on n'observe pas non plus que le ventre soit proéminent autre part que dans les renflements prononcés qui entourent la partie inférieure du *nombril*. Nous avons dit, en parlant du nombril, qu'il est la porte murée de la vie organique. Cette cavité est profonde chez les femmes parce que le tissu graisseux est plus abondant; elle est moins accusée dans les figures des divinités viriles. Au surplus, l'extrême variété que présente la nature, selon la manière dont le cordon ombilical a été lié et tranché à la naissance de l'enfant, laisse à l'artiste une grande latitude pour mettre les accents du nombril en harmonie avec le reste du corps.

Le *dos* est peut-être la partie la plus difficile à bien rendre en sculpture, parce qu'étant très-compliquée, très-riche d'inégalités et de nuances, elle embarrasse l'artiste et l'entraîne aisément à confondre les grandes masses avec les plans secondaires, et à ne pas débrouiller assez nettement le dessin de la charpente osseuse, la situation et le mouvement des lignes dominantes et des grands muscles. Les vingt-quatre vertèbres dont se compose l'épine du dos sont de trois espèces et forment trois régions. Sept appartiennent au cou et sont dites cervicales; les douze suivantes sont appelées dorsales; les cinq dernières se nomment lombaires ou des lombes. Le dos de l'homme forme une concavité à la région cervicale; il devient convexe à la région dorsale et redevient concave à la région lombaire. La ligne que dessinent les vertèbres est la plus longue que la nature ait tracée sur le corps humain; plus l'homme est fort, plus cette ligne est profonde. Chez les individus mal conformés, les omoplates, — c'est à dire les deux os triangulaires qui forment la partie postérieure des épaules — sont recouvertes de muscles plats, d'une chair pauvre, qui produisent une surface maigre, un plan sec. Dans l'antique et dans la nature choisie, la région du dos se compose de formes soutenues; l'omoplate se fait sentir, mais sous un tissu nourri : les saillies épineuses des vertèbres, ou, comme dirait l'anatomiste, les *apophyses*, apparaissent aussi, mais suffisamment vêtues de chair pour que l'œil les devine sans les compter. Il va sans dire que le dos des femmes, beaucoup plus enveloppé, ne laisse voir que de grandes divisions, des passages onctueux et délicats, des os peu sentis. Le corps de la femme, même quand il est nu, reste ainsi voilé sous une peau transparente, recouvrant de larges draperies de muscles qui sont comme la pudeur du squelette.

Plus notable encore est la différence des deux sexes dans la conformation du bassin. Les *hanches* de la femme sont prononcées et doivent l'être pour que leur saillie dépasse ou égale au moins celle des épaules. C'est le caractère des Vénus, et ce caractère se modifie légèrement dans l'image des déesses plus sévères et d'un génie plus mâle, telles que Diane la chasseresse et l'austère Pallas. Celles-ci et la prétendue *Vénus de Milo*, dont l'expression est si fière, ont le bassin moins développé et, en cela, elles se rapprochent un peu plus de la forme virile. Chez l'homme, en effet, les hanches doivent être serrées et d'aplomb. Dans les marbres fameux du temple d'Égine, dont toutes les figures affectent des formes athlétiques, « les hanches sont fines, dit M. Beulé (*de la Sculpture avant Phidias*[1]), et comme les cuisses sont très-fortes, il en résulte que la statue est plus large des cuisses que du bassin. Les hanches fines sont une condition de légèreté, d'équilibre; elles annoncent le coureur, le lutteur adroit et plein de ressources. En vertu du même principe, les fesses sont saillantes, pointues, petites : c'est bien là ce qu'Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, promet au jeune homme sage, comme trait distinctif de tempérance et comme fruit d'une gymnastique salutaire. »

Pour ce qui est des *cuisses* et des *jambes*, c'est plutôt dans l'école de Phidias et sur les fragments du Parthénon qu'il faut les étudier que sur les marbres de la rude école éginétique. Les jambes et les cuisses des colosses de Monte Cavallo, à Rome, sont d'une forme rendue grandiose par l'effacement du détail; celles du *Thésée* sont admirables; elles ont tant de vérité, qu'il semble que la nature cesserait d'être naturelle en s'écartant d'un type aussi vrai, et pourtant elles sont d'un choix épuré. La légèreté et la vigueur y sont associées à merveille; on y voit des veines qui serpentent, ou plutôt on les sent courir sous la peau, tant elles sont moelleusement indiquées et fugitives.

Disons-le en passant, la sculpture antique n'a exprimé les *veines* que bien rarement; elle ne l'a fait que dans les figures de héros dont la vie a été un combat, comme Thésée, et dans les statues iconiques des athlètes. Les statues des dieux n'ont point de veines. Hercule lui-même, lorsqu'il est déifié et qu'il se repose, après ses grands travaux, au sein de l'immortalité olympienne, ne porte plus ces marques de la vie purement organique.

Quant aux jambes des femmes, les modernes en ont une fausse idée. Ils les désirent fines et sèches par le bas, ce qui fait sentir la tête des os

1. Ce savant travail n'a été encore publié que dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

et le tendon d'Achille, au lieu que le statuaire grec soutenait les malléoles et les modelait un peu pleines, sans engorgement. Ainsi sont rendues les jambes de la Vénus du Capitole. Veut-on des jambes sveltes et légères, on n'en saurait trouver de modèle plus élégant que celles de la *Diane* du Louvre, qui ont quelque ressemblance avec les jambes de l'Apollon, si convenables d'ailleurs à l'agilité sublime d'un tel dieu.

L'usage des armes à feu et des machines ayant détruit les exercices gymnastiques parmi les modernes, les *bras* sont devenus, chez la plupart des individus, d'une faiblesse hors de proportion, ou bien ils ont acquis par exception, chez quelques travailleurs, une musculature également disproportionnée. « Les gens aisés, » dit Paillot de Montabert (*Traité complet de peinture*), « donnent beaucoup d'exercice à leur estomac, un « peu à leurs jambes, mais ils n'en donnent presque jamais à leurs « bras. D'un autre côté, les artisans qui exercent beaucoup leurs bras « vivent chétivement, se soignent peu, et font voir des formes qui, bien « que nerveuses, sont sans beauté. Voyez les gros ventrus des villes, « quels petits bras, quelles pauvres formes! L'articulation en est grossière aux apophyses, les doigts mêmes ont des nodus, et le corps du « bras et de l'avant-bras, ainsi que le corps des doigts est misérable, « sans élasticité, ou bien ces parties sont comme soufflées et ne rappellent en rien leur destination. Si nous comparons ces membres déformés « aux beaux bras antiques, si nous jetons un coup d'œil seulement sur « le biceps de Ménélas soulevant le corps de Patrocle, nous reconnaîtrons « combien nous sommes loin en idée de la nature héroïque et primitive, « et nous regretterons les chefs-d'œuvre des Praxitèle ou des Scopas, qui « nous feraient paraître si pauvres les bras de ces individus que les « académies exposent sans scrupule aux yeux des jeunes dessinateurs, « réduits à suivre de si pitoyables modèles. »

Ce qu'on appelle les *extrémités*, les pieds et les mains, sont peut-être en la figure humaine ce qu'il y a de moins absolu, je veux dire de plus individuel. L'antique Égypte, on le sait, croyait lire la destinée de l'homme dans la configuration de sa main. Le profond Aristote lui-même observait attentivement la forme des pieds et prétendait en induire les inclinations de l'âme. Les pieds et les mains, toutefois, ont des caractères généraux et une beauté normale. Pour les *mains*, cette beauté consiste dans une plénitude modérée qui ne va pas jusqu'à produire des fossettes, mais qui supprime toute sécheresse à l'endroit où se rencontrent ordinairement les veines, et qui recouvre les articulations en les accusant par

des ombres fermes ou adoucies selon le sexe, et non par des nodosités et des plis.

Les *doigts* ont, à partir de la phalange moyenne, légèrement renflée, une diminution agréable qui les allonge, comme les colonnes bien dessinées. Les mains de femmes deviennent maniérées, quand les doigts sont retroussés de façon à rappeler la boîte à mouches. Le temps et les barbares ont respecté bien peu de mains antiques: celles de l'*Achille* se sont conservées, et celles d'une statue romaine qui faisait l'admiration particulière de Louis David, le *Germanicus*, et quelques autres encore, et les mains de l'*Hermaphrodite Borghèse*, dont nous avons au Louvre une répétition estimée.

Moins gênés par leurs sandales, leurs mules, leurs crépides à lacets, les *pieds* des anciens étaient plus beaux que les nôtres; ils ne portaient point les marques de la contrainte que leur inflige la chaussure des régions septentrionales. Au dire de nos plus habiles sculpteurs et des plus savants d'entre eux — nous les avons consultés — les pieds de l'*Apollon du Belvédère* sont un modèle parfait de légèreté, de grâce et de force. A travers les courroies qui s'y croisent et en composent la chaussure élégante et riche, on y distingue un pied convexe dont la plante se creuse et dont les orteils bien fendus se dégagent et se disposent avec une beauté irréprochable. Bien différentes des opinions antiques, les idées qui ont prévalu en Europe touchant la petitesse des pieds chez la femme sont quelque peu chinoises. Dans la *Vénus* de Milo, le pied est à la hauteur totale (en supposant la statue redressée), comme 6 est à 39 environ. Le pied de cette figure célèbre n'est donc ni exigu, comme le décrit amoureusement le poëte Ovide dans le portrait d'une belle fille (*pes erat exiguus*), ni aussi grand que le voudrait la fausse proportion de Vitruve, qui assigne au pied une longueur égale à la sixième partie du corps. Sans opprimer leurs pieds, sans les emprisonner, les dames grecques en avaient un soin extrême; elles faisaient garder leurs chaussures en des coffres de bois odorant pendant le temps de leurs visites, et elles les ornaient en y adaptant de riches bandelettes.

Oui, les diverses parties du corps humain ont une beauté idéale qui cependant se prête à mille nuances et comporte la distinction des caractères. Si la laideur a des diversités infinies, la beauté, elle aussi, a ses variantes, en l'absence de ce modèle primitif et voilé que Dieu fit, dit-on, à son image, et qui n'est visible qu'aux yeux de la pensée.

Mais comment conserver la beauté en la variant? C'est ici que les Grecs sont encore les maîtres par excellence. Après avoir trouvé la per-

fection de la forme humaine, non pas dans la seule convenance (nous ne saurions trop le répéter), mais dans ce choix délicat, exquis, où elle répond le mieux à la vie de l'âme, ils l'ont modifiée de deux manières : en observant la nature animale d'un côté, la nature idéale de l'autre. Entre ces deux termes, ils ont créé toute une échelle de proportions et de formes, toute une série de *caractères*. Quelques exemples suffiront pour mettre ici en lumière l'excellence de l'art grec, la sûreté de ses combinaisons savantes, ou plutôt les inspirations de son génie libre, profond et mesuré.

Supposons que l'artiste veuille représenter le plus haut degré de la force dans une figure d'Hercule, ou plutôt considérons l'*Hercule Farnèse* qui réalise notre supposition, et voyons par quel chemin a passé le statuaire pour arriver à une parfaite image de la force, de celle qui peut être l'attribut d'un héros, non pas de celle que possède un portefaix. Mais laissons la parole à un philosophe plein de sagacité et de chaleur, qui a été admirable toutes les fois que l'impétuosité de son élan ne l'a point égaré. Ce philosophe est Diderot : « Si l'*Hercule Farnèse*, dit-il, n'est qu'une figure colossale où toutes les parties de détail, la tête, le cou, les bras, le dos, la poitrine, les cuisses, les jambes, les pieds, les articulations, les muscles, les veines, ont suivi proportionnellement l'exagération de la grandeur, dites-moi pourquoi cette figure, réduite à la hauteur ordinaire, reste toujours un Hercule? Cela ne s'explique point, à moins qu'il n'y ait à ces productions énormes quelques formes affectées qui gardent leur excès tandis que les autres le perdent. Mais à quelle partie de ces figures appartient cette exagération permanente qui subsiste au milieu de la réduction proportionnelle de toutes les autres? Je vais tâcher de vous le dire.

« Qu'est-ce que l'Hercule de la fable? C'est un homme fort et vigoureux, qu'elle arme d'une massue et qu'elle occupe sur les grands chemins, dans les forêts, sur les montagnes, à combattre des brigands, à écraser des monstres. Voilà l'état donné. Sur quelles parties d'un homme de cet état l'exagération permanente doit-elle principalement tomber? Sur la tête? Non : on ne bat pas de la tête, on n'écrase pas de la tête. La tête gardera donc à la rigueur la proportion colossale. Sur les pieds? Non : il suffit que les pieds soutiennent bien la figure, et ils le feront s'ils sont à peu près proportionnés à sa hauteur. Sur le cou? Oui, sans doute. C'est l'origine des muscles et des nerfs, et le cou sera exagéré de grosseur un peu au delà de la proportion colossale. J'en dis autant des épaules, de la poitrine, de tous les muscles propres à ces membres, mais surtout des muscles. Ce sont les bras qui portent la massue et qui frap-



L'HERCULE FARNÈSE.

pent. C'est là que doit être vigoureux un tueur d'hommes, un écraseur de bêtes. Il doit avoir dans les cuisses quelque excès constant et de l'état, puisqu'il est destiné à grimper des rochers, à s'enfoncer dans les forêts, à rôder sur les grands chemins. Tel est en effet l'Hercule de Glycon. Regardez-le bien, vous y reconnaîtrez un système exagéré dans certaines parties désignées par la condition de l'homme, et une exagération qui, s'affaiblissant insensiblement, s'en va avec un art, un goût, un tact sublime, rechercher les proportions de la nature commune à ses deux extrémités. Supposez à présent que de cet Hercule de huit ou neuf pieds de haut, vous en fassiez, sur une échelle plus petite, un Hercule de cinq pieds et demi, ce sera encore un Hercule, parce qu'au milieu de la réduction de toutes les parties d'une nature ordinaire il y en a certaines qui garderont leur excès.... Vous le verrez petit, vous le sentirez grand : *parvus videri, sentiri magnus*; ces mots renferment un des mystères de l'art.

« Mais à côté de cet Hercule, imaginez un *Mercure*, quelqu'une de ces natures légères, élégantes, sveltes; faites décroître l'une en même proportion que vous ferez croître l'autre; que le Mercure prenne successivement tout ce que l'Hercule perdra de son exagération permanente, et l'Hercule successivement tout ce que le Mercure perdra de sa légèreté de condition; suivez cette métamorphose idéale jusqu'à ce que vous ayez deux figures réduites qui se ressemblent parfaitement, et vous rencontrerez les proportions de l'*Antinoüs*. Qu'est-ce donc que l'Antinoüs? C'est un homme qui n'est d'aucun état, qui n'a jamais rien fait, et dont les proportions n'ont été altérées par aucune des fonctions de la vie. Hercule est l'extrême de l'homme laborieux : l'Antinoüs est l'extrême de l'homme oisif. C'est la figure que vous choisirez pour la plier à toutes sortes de conditions, soit par l'exagération de quelques parties pour les natures fortes, soit par leur affaiblissement pour les natures légères. Le difficile n'est pas le choix de ces parties. Ce n'est pas là le sublime de Glycon. Ce que je demanderai de vous, c'est que votre système aille insensiblement, des parties que vous aurez affaiblies ou exagérées, rejoindre la nature ordinaire, en sorte que, grand ou petit, je reconnaisse toujours votre soldat, si c'est à l'état militaire que vous ayez conduit l'Antinoüs... ou le dieu de la lumière, si vous en avez fait un Apollon. »

Ainsi parle Diderot, et, ce qu'il dit, les Grecs l'ont sculpté. On le trouve écrit en marbre dans chacune de leurs figures, depuis Jupiter jusqu'à Silène, depuis la fière Junon jusqu'aux bacchantes lascives, en parcourant les divers cycles de leur immense mythologie. Jetons, par exemple, un nouveau coup d'œil sur le *Faune* de Praxitèle, dont la seule

attitude nous a paru déjà si expressive[1] : les nuances de forme seront empruntées ici de la nature animale. Hercule avait un cou de taureau : le Faune aura des oreilles de chèvre. Ses cheveux, drus et roides à leur origine, rendent sensible son caractère agreste. L'os frontal est serré comme celui de l'animal bondissant. Le profil grec est rompu cette fois par l'épatement d'un nez court et un peu camus; la pommette haute et légèrement en saillie exprime une malice naïve. Les lèvres épaisses et souriantes du jeune dieu, ses membres élancés mais pleins et vigoureux, qui, enveloppés d'une peau tendue et sans finesse, comportent un modelé simple, ressenti seulement à l'articulation du genou, son pied refoulé sur l'orteil et dirigé en dedans, tout annonce une de ces divinités agrestes qui symbolisent le mystère des créations primitives et qui, placées entre l'humanité naissante et la vie antérieure, respirent encore un esprit sauvage et n'ont d'autre occupation que de poursuivre les faons, de gravir les rochers, de danser avec les bacchantes, ou de recueillir dans leurs flûtes le murmure des sources et le frémissement des roseaux.

Quelle partie du corps humain ne sera pas modifiée par les intentions du statuaire? Les pectoraux seront plus développés dans la statue des grands dieux, et l'arcade des fausses côtes sera plus ouverte. Ample, mais d'un calme souverain, la poitrine de Jupiter ne sera pas soulevée comme celle de Neptune. Les seins nourris, charnus et chargés sur le thorax d'Hercule, seront beaucoup moins sensibles chez le dieu agile du commerce et des jeux sacrés. Le ventre, toujours contenu et ferme, s'épanouira exceptionnellement dans la figure du vieux Silène et rappellera par son enflure l'outre bachique. Les cuisses et les jambes de l'éphèbe resteront effilées; elles seront sveltes et longues dans le dieu du jour; mâles et pleines dans l'Hermès; sèches, élastiques et nerveuses dans le *Gladiateur*. Les bras de Bacchus auront de la rondeur et de la mollesse par opposition aux bras du laborieux Vulcain, qui offriront une musculature prononcée. Le volume de la tête, le front, la chevelure, l'arc des sourcils, l'enchâssement de l'œil, la forme du nez, des lèvres et du menton, tout sera l'objet d'une interminable variété. Par exemple, la bosse nasale un peu éminente, le front renflé dans le haut et partagé horizontalement par une dépression profonde qui fait saillir le sourcil, caractériseront la tête d'un Jupiter, dont le crâne fut le berceau de Minerve.

Et quelle variété aussi dans la sculpture des divinités féminines! Non-seulement Pallas diffère entièrement de Cérès, comme Diane se distingue

1. Voir cette figure dessinée à la page 391.

essentiellement d'Aphrodite, mais chaque déesse a elle-même vingt manières d'être belle. Quelle différence d'une Vénus à l'autre, soit que l'artiste ait représenté le principe féminin dans sa sainteté et sa grandeur, soit qu'il ait obéi à un enthousiasme sensuel, soit qu'il ait conçu l'Aphrodite irrésistible et triomphante, *victrix*, soit qu'elle entre dans le bain qui motive sa complète nudité, soit qu'elle ceigne sa ceinture ou qu'elle tienne le bouclier de Mars, qui lui servait de miroir, au dire du poëte Apollonius ! Si l'on compare la Vénus de Médicis à la Vénus Gnidienne du Vatican, à celle du Capitole ou à la *Vénus de Milo* (puisqu'on est convenu de la nommer ainsi), on verra jusqu'à quel point peut être nuancé le caractère des formes dans les images d'une seule et même divinité. Combien la Vénus de Milo, avec la hauteur et la force de son col rond, ses larges épaules, ses hanches serrées, trop serrées même, et son pied solide, combien, dis-je, la Vénus de Milo paraît grave, imposante et fière à côté de la Vénus de Médicis avec ses épaules étroites, son col souple, ses hanches très-développées dont la ligne sinueuse s'étend jusqu'à ses pieds, pieds élégants, délicats, qui, peu faits pour la marche et la terre ferme, suivant l'observation d'Ottfried Müller, semblent trahir dans la déesse l'habitude d'une espèce de vol aérien, plein de mollesse et de légèreté !

Cependant au caractère des formes — le lecteur l'a déjà senti — se lie étroitement la *proportion*. Il n'est pas besoin de répéter ici ce que nous avons dit, dans les prolégomènes du présent ouvrage, des règles que les Grecs appelaient *canons*. Il n'est pas besoin de rappeler non plus les mesures que nous avons prises au Louvre sur les plus belles antiques, ni la découverte précieuse que nous avons faite d'un passage inaperçu ou inexpliqué de Galien, duquel il résulte que, dans le fameux canon de Polyclète, semblable au meilleur canon égyptien, le doigt médius était la clef des proportions humaines, la mesure commune de tous les membres. On se souviendra aussi que, d'après les dessins rapportés d'Égypte par Lepsius, le lion typique avait pour unité de mesure son ongle le plus long, qui répond exactement au médius de l'homme, d'où était venu le proverbe antique, formulé pour la première fois par Phidias : « A l'ongle on connaît le lion. »

Mais du moins il importe de revenir et d'insister sur ce que nous avons écrit touchant la liberté que laisse à l'artiste la règle des proportions. De même que toutes les parties du corps humain ont une beauté idéale, qui néanmoins se prête aux variantes et s'assouplit à l'expression des caractères les plus différents, de même il existe pour le corps tout entier une

proportion normale, qui, loin d'empêcher la diversité des types humains, est au contraire ce qui l'autorise. Qui dit proportion dit liberté. Du moment que l'unité de mesure est prise dans l'homme lui-même et non pas en dehors de l'homme, l'artiste peut agrandir ou diminuer ses figures, les concevoir longues ou ramassées, massives ou élégantes, pourvu qu'il observe les relations réciproques des membres entre eux, et qu'il maintienne l'unité de l'espèce dans la variété des individus.

Maintenant, le sculpteur pourra-t-il respecter la proportion normale en dépit des différences qui devront constituer les *caractères?* Ici se présente une vérité lumineuse. Le corps humain ayant des longueurs non extensibles, invariables, qui sont déterminées par des os, la rigidité du canon ne se rapporte qu'au squelette. Partant, la liberté de l'art est surtout dans les largeurs, dans la musculature. Étant données deux colonnes de même hauteur, si vous grossissez la première, elle paraîtra plus courte que la seconde. C'est ainsi que, sans changer de squelette, un homme devenu pesant et charnu à cinquante ans ne ressemble plus à l'homme souple et mince qu'il était à l'âge de vingt-cinq ans. Sans doute les os d'un Hercule sont déjà plus gros que ceux d'un Mercure, mais lors même que leur charpente osseuse serait identique, le seul caractère des muscles dont on l'aura revêtue pourra donner à Mercure l'apparence d'Hercule. L'ostéologie est donc la vraie science de l'artiste, le point fixe de ses études. Les autres notions, il devra les poursuivre constamment au sein de la nature, guidé par le sentiment qui l'animera, et sans perdre de vue la beauté.

Ingres, entrant un jour dans son atelier, aperçut quelques-uns de ses élèves qui dessinaient à l'écart, d'après une réduction en plâtre du modèle connu sous le nom de l'*Écorché*. — C'est une figure classique dont tous les muscles sont aussi visibles dans leurs attaches et leurs développements qu'ils le seraient sur un homme écorché vif. — « Que faites-vous là? dit le maître, vous voulez, je le vois bien, vous habituer à la science, en venir à savoir par cœur la nature ; vous étudiez aujourd'hui pour vous dispenser d'étudier plus tard : c'est une méthode détestable, je vous l'ai dit. Vous y perdrez le respect religieux de la nature, la première qualité du peintre et la plus précieuse, la naïveté... » Et en disant ces mots, Ingres brisa la figure de plâtre. Puis il ajouta : « Passe encore si c'était un squelette, car la parfaite connaissance du squelette est la seule qui soit nécessaire à un artiste, peintre ou sculpteur, parce que dans l'homme fait le squelette conserve toujours les mêmes dimensions et qu'il obéit d'ailleurs aux lois d'un mécanisme mathématique et invariable. Tout le reste est élastique et sujet à une variété sans fin. Il faudra le chercher

continuellement, non pas dans le poncif dont vous aurez fait provision, mais dans la nature et dans votre esprit. »

Telles furent les paroles d'Ingres, et ces paroles, un Grec de la belle époque ne les eût pas désavouées. Elles sont en effet selon le génie athénien, qui, pour nuancer à l'infini ses types immortels, dut recommencer à chaque figure l'étude des formes et habiller cet invariable noyau, l'ossature, des chairs qui devaient en varier l'accent et le caractère. Les muscles représentent la variété infinie que la nature est chargée de produire dans l'espèce humaine; le squelette en représente l'unité immuable. C'est là sans doute ce que pensait Hippocrate, lorsqu'il déposa un squelette d'airain dans le temple de Delphes.

X.

LE SCULPTEUR GÉNÉRALISE LE VÊTEMENT PAR LA DRAPERIE ET PARTICULARISE LA FIGURE PAR LES ATTRIBUTS.

La sculpture, avons-nous dit, est « une imitation choisie et palpable des formes vivantes. » Son principal objet est donc le *nu*, c'est-à-dire la forme sans voile, telle qu'elle est sortie des mains de Dieu, dans toute sa beauté, dans toute son expression. Il semble même au premier abord que le vêtement doive être pour le sculpteur un obstacle. Et cependant la draperie, dans l'art statuaire, est un nouveau moyen d'expression, une autre manière de manifester le beau.

Bien que l'esprit soit répandu dans tous les membres, comme un courant magnétique, il est des parties de la forme humaine dont la destination et la beauté sont purement corporelles, et qui ajouteraient si peu de chose au caractère, qu'il est indifférent de les montrer nues ou de les cacher. Il est même préférable de dérober les parties à peu près insignifiantes pour mieux faire ressortir celles qui sont une image plus expressive et plus claire de la vie spirituelle.

Mais la draperie a-t-elle sa raison d'être dans cette espèce de honte que nous appelons la pudeur? La question est délicate et vaut la peine qu'on s'y arrête un instant.

« La pudeur, dit Hégel, est un commencement de courroux intérieur contre quelque chose qui ne doit pas être. L'homme, qui a la conscience de sa haute destination intellectuelle, doit considérer la simple animalité comme indigne de lui; il doit cacher, comme ne répondant pas à la

noblesse de l'âme, les parties du corps qui ne servent qu'aux fonctions organiques, et n'ont aucune expression spirituelle. »

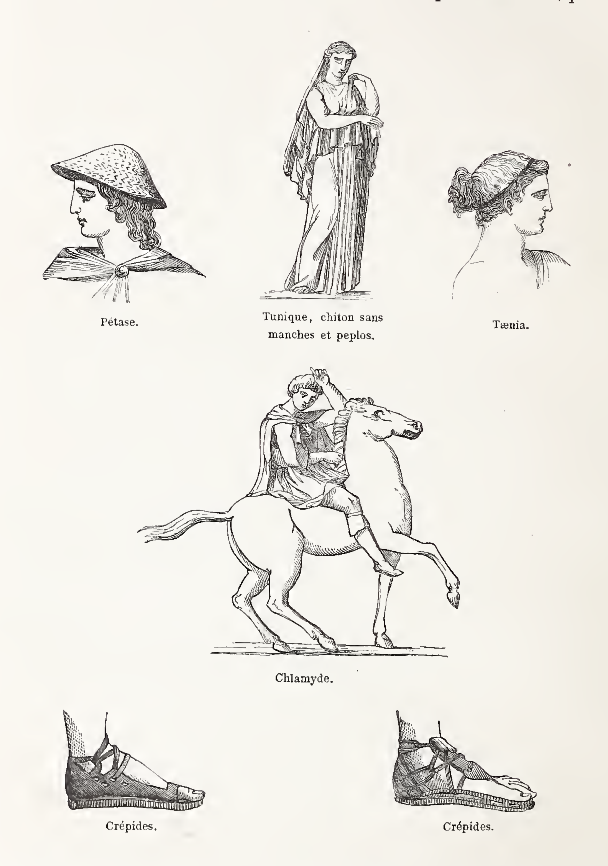
N'y a-t-il pas dans ces paroles de l'illustre philosophe une erreur ou un malentendu? Si la pudeur était produite en nous par la conscience que nous avons de la sublimité de l'esprit, l'homme, qui est un être pensant plus encore que la femme, aurait encore plus de pudeur qu'elle; et pourtant c'est le contraire qui est vrai. La pudeur n'est donc pas née de l'orgueil. A tout prendre, elle est l'inverse de la naïveté, car là où l'innocence finit la pudeur commence. Ève ne rougit de sa nudité dans le Paradis terrestre que lorsque, ayant touché à l'arbre de la science, elle connut le bien et le mal. Si l'antiquité habilla presque toutes les statues de femmes, si le philosophe Socrate, quand il modela le groupe des trois Grâces, lès représenta vêtues, ce ne fut pas sans doute pour obéir à un sentiment de pudeur. Nous savons, en effet, que chez les Grecs les statues des dieux, des héros, des athlètes et des génies, étaient absolument nues, ou du moins que la draperie n'y jouait qu'un rôle tout à fait accessoire. Or un peuple aussi délicat, s'il eût écouté les conseils de la pudeur, eût trouvé certainement plus d'inconvenance à montrer aux femmes la nudité de l'homme qu'à montrer aux hommes la nudité de la femme. Il est donc permis de penser que le sentiment de la pudeur demeura étranger à l'usage des draperies dans l'art sculptural.

Au surplus, elle est toujours chaste, la beauté statuaire. Pourquoi? Parce qu'elle est idéale, c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir les accents de la vie individuelle, qui seule pourrait éveiller nos désirs, elle porte les empreintes de la vie générique, de la vie divine. Un *portrait* peut exciter l'amour sensuel, un *type* ne peut provoquer que l'admiration. Aucune idée, aucun soupçon même d'impudeur ne saurait s'attacher à Vénus, si elle est une statue impersonnelle de l'amour. Tout autre serait l'image fidèle d'une Phryné, que Praxitèle aurait vue sortant des vagues de la mer ou au moment de s'y plonger.

Telle que la conçut le génie antique, la draperie, invention de l'art, fut tantôt un motif de variété, tantôt un auxiliaire de l'expression ou un raffinement de la grâce. Afin d'ajouter un attrait à la beauté, on l'enveloppa de mystère, mais d'un mystère non impénétrable qui, laissant deviner la forme, nous attire à elle en nous éloignant. « Si Poppée imagina de masquer les beautés de son visage, ce fut pour les renchérir, » dit Montaigne. Que d'expression d'ailleurs dans une simple draperie, non-seulement lorsqu'elle couvre les figures, mais lorsque, jetée avec art auprès de la statue, elle lui sert d'accompagnement et en achève la signification!

Mais d'abord qu'est-ce que la draperie? C'est la généralisation du

vêtement. Les habits qui conviennent au climat, aux mœurs, aux goûts d'un pays plutôt qu'à ceux d'un autre, sont des *costumes*. Le vêtement qui n'a rien de spécial, et dont la forme abstraite, pour ainsi dire, peut



Pétase.

Tunique, chiton sans manches et peplos.

Tænia.

Chlamyde.

Crépides.

Crépides.

convenir à tous les peuples et à tous les temps, est une *draperie*. L'art antique à son apogée a toujours drapé ses figures; ce n'est qu'aux époques primitives ou dans les périodes de décadence qu'il les a costumées. La sculpture romaine, par exemple, aux temps de Septime-Sévère et de Con-

stantin, se plut à imiter des costumes sur les arcs de triomphe. On y vit des Daces vaincus et des Sarmates, modelés avec leurs braies froncées à la cheville et leurs sayons barbares. Le peuple grec avait un costume sans doute; mais ce costume était d'une telle simplicité, d'une si noble aisance, qu'il semble avoir été imaginé, non pour la nation hellénique en particulier, mais pour l'humanité tout entière : il est essentiellement humain. La statuaire grecque, disons-nous, a très-rarement vêtu ses figures d'hommes, mais dans les bas-reliefs qui se rapprochent, comme on le verra, de la peinture, le costume grec a trouvé sa place.

Une chemise de laine appelée *chiton* (χιτών), originairement sans bras, formant des plis souples et longs, et ceinte autour du corps; l'*himation* (ἱμάτιον), morceau de drap carré qui, partant du bras gauche auquel il est attaché, passe sur les reins, et ensuite au-dessus ou au-dessous du bras droit, pour venir s'enrouler autour du bras gauche; la *chlamyde* (χλαμύς), petit manteau thessalien qui s'agrafait sur l'épaule droite au moyen d'une fibule, et que l'élégance des cavaliers et des éphèbes laissait flotter au vent; le chapeau arcadien, à bord plat, qui ne faisait partie du costume que dans la vie champêtre ou équestre, et qui, sous le nom de *pétase* (πέτασος), ressemblait à la fleur d'une ombellifère retournée; enfin des semelles appelées *crépides* (κρηπῖδες), attachées par des courroies... : telles sont, d'une manière générale, les différentes pièces du costume antique des hommes.

Quant à celui des femmes, il se composait principalement (et sans tenir compte de quelques variantes) : d'une tunique sans manches, également nommée *chiton*, et légèrement fixée à la taille par une ceinture à nœuds, de sorte que la tunique retombe en gracieux bouffants, quand l'étoffe est remontée; de l'*himation*, que les femmes portaient plus serré que les hommes, de façon à s'en envelopper davantage, et à former des plis plus nombreux; du *péplos* (πέπλος), vêtement de dessus, à plis réguliers, croisé et attaché sur la poitrine, et bien près d'être collant sur le corps. Par-dessus la première tunique, les femmes mariées en portaient une seconde, qui n'était qu'un *demi-chiton*, et qui couvrait seulement la partie supérieure du corps. Cette chemise de dessus voilait la poitrine, et ne dépassait guère la hauteur de la ceinture sous la gorge. Les jeunes filles spartiates ne la mettaient point : elles laissaient voltiger librement leurs robes entr'ouvertes sur le côté, et elles servaient d'échansons dans ce léger costume. Le morceau antérieur du *demi-chiton*, étant coupé en forme circulaire, descendait plus bas sur les hanches que sur le devant, de manière à décrire, par le jeu de ses replis, une courbe à peu près parallèle aux bourrelets que formait la ceinture. La coiffure des

femmes, tantôt serrée par un bandeau, tantôt retenue par des rubans de largeur inégale (*tænia*), tantôt couronnée d'un diadème, était, comme leur costume, d'une généralité noble, *humaine* aussi, convenable à toutes les femmes du monde, et par cela même en harmonie avec la beauté propre à l'art statuaire.

Cela dit, comment faut-il traiter les draperies en sculpture, soit qu'elles couvrent le nu, soit qu'elles figurent comme accessoires à côté de la statue?

Si elles couvrent le nu, les draperies ne doivent ni le cacher ni l'accuser trop visiblement par une adhérence complète à la chair. Les Égyptiens représentaient le plus souvent leurs figures de femmes vêtues de draperies fines et absolument collantes, qui semblaient n'être en certains endroits qu'un prolongement de la peau. C'était manquer au sentiment de l'art et en quelque sorte à la pudeur. Plus artistes, les Grecs sentiren que les corps, ainsi drapés comme dans un maillot, étaient beaucoup moins chastes que la nudité même. A quoi bon des draperies, si le nu doit transparaître au point que l'œil n'en perde rien? En pareil cas, le vêtement devient un second épiderme qui n'a pas d'autre effet que d'émousser les formes, d'en épaissir les finesses et d'en confondre les plans. Molière a compris avec justesse et a bien exprimé ce que demandent ici l'art du sculpteur et celui du peintre, lorsqu'il a dit dans son poëme sur *la Gloire du Val-de-Grâce*, peinte par Mignard :

. . . . . ces belles draperies
Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,
Mais qui, pour le marquer, soit un peu retenu,
Qui ne s'y colle point; mais en suive la grâce,
Et, sans le serrer trop, le caresse et l'embrasse.

L'antique s'est servi quelquefois de linges mouillés, mais abuser de ce moyen, ce serait méconnaître le rôle de la draperie qui, n'étant pas rigoureusement l'esclave du corps, doit ajouter librement au caractère de la forme l'expression du vêtement qui la couvre; *librement*, dis-je, de telle sorte que l'un ne soit pas le pléonasme de l'autre. Veut-on un modèle des beaux effets qu'on peut obtenir au moyen du linge mouillé, il faut voir un moulage de la délicieuse sculpture qui ornait jadis la balustrade du temple de la Victoire Aptère (nous l'avons représentée ici dans son état de mutilation). L'art des draperies humides y a été poussé à l'extrême; mais, conduit à cette limite dernière, il a produit un morceau ravissant de naturel et de grâce, un morceau plein de vie et tout pénétré

de chaleur. Avec quelle délicatesse il est embrassé et caressé, le corps ému de cette Victoire, par les draperies qui en suivent le mouvement! Sur la poitrine elles semblent ruisseler en plis nombreux et fins qui adhèrent au nu et, en le couvrant, le découvrent. Sur le nombril, elles s'écar-



LA VICTOIRE AUX SANDALES,

Fragment de la balustrade du temple de la Victoire Aptère, à Athènes.

tent pour se replier et se resserrer en plis abondants, pressés, creusés profondément; elles vont s'aplatir ensuite au-dessus et au-dessous du genou gauche pour accuser les convexités de la jambe et de la cuisse; mais par opposition, la jambe droite n'est dessinée que très-vaguement, sous l'étoffe, par des ombres inégalement fouillées, et ce jeu de clair-obscur fait valoir à merveille l'épiderme poli d'une épaule d'ivoire et la chair lisse d'un pied nu.

Un enseignement ressort de ce précieux marbre : c'est que les plis d'une draperie doivent obéir au mouvement des parties qu'elles recouvrent. Il est même plus important pour le statuaire qui drape une figure, d'en indiquer le mouvement que d'en laisser apercevoir les formes, car les formes d'un personnage vêtu ne seront jamais assez visibles pour qu'on en reconnaisse clairement le *caractère*, et ce grand moyen d'expression venant à lui manquer, l'artiste n'en aura plus d'autre que le mouvement, le geste, l'attitude. Il faut donc que la pantomime de la statue soit accentuée par la draperie, et non pas contrariée, comme le veulent certains critiques, tels que de Piles, possédés d'un amour irréfléchi pour le contraste et pour la variété à tout prix.

La nature et l'art sont ici d'accord. Supposez, par exemple, qu'un modèle soit debout et drapé. Si le modèle lève une jambe en pliant le genou, les plis verticaux que présentait l'étoffe se diviseront et obliqueront à droite et à gauche. Pour peu que la draperie soit souple, elle fera nettement sentir la convexité de la cuisse et la saillie de la rotule, qui, en arrêtant la chute de l'étoffe, formera sur le côté un gonflement dont la pointe viendra expirer au genou. Les plis, qui se presseront latéralement, seront plus rares sur la surface frappée par la lumière. En allant rejoindre peu à peu, sur la partie supérieure du corps, la verticale qui a été rompue, ces plis indiqueront à la fois le mouvement actuel de la jambe et la position qu'elle vient de quitter. De cette manière le spectateur devinera quelle était l'attitude de la figure avant l'action présente. Il lui semblera qu'il voit s'accomplir le mouvement qui déjà s'est accompli. C'est une convenance dans l'art de draper, que d'exprimer un reste de la situation précédente, en montrant, par la cassure des plis, que leur tendance à suivre une première direction a été contrariée par le mouvement de la figure, et qu'après avoir résisté à ce mouvement ils ont été entraînés dans une direction différente. Voilà la part du contraste.

Un jour que nous visitions, sur l'Acropole d'Athènes, le petit temple de la Victoire Aptère, l'expression de ces nuances frappa nos regards. Récemment relevé de ses ruines, ce temple ionique, aux proportions délicates, n'a pas recouvré sa toiture, et le soleil de la Grèce, pénétrant à flots dans son intérieur, en fait resplendir les parois de marbre. A ces parois sont appuyés les fragments que l'on voit ici gravés et dont il ne reste plus que les draperies.

La *Victoire au taureau*, un peu moins belle que l'autre Victoire (celle qui renoue ses sandales), agite pourtant avec beaucoup de richesse, d'élégance et de vivacité les plis de la double tunique et de l'*himation*,

Partout où les membres sont en saillie, l'étoffe se moule sur eux et les plis deviennent rares. Dans tous les vides, au contraire, ils s'enfoncent et se creusent; mais toujours ils ajoutent leur mouvement à celui de la figure, même en le contrariant. On sent que la marche rapide de la Victoire a frappé l'air et y a trouvé une résistance qui a rejeté la draperie



LA VICTOIRE AU TAUREAU,

Fragment de la balustrade du temple de la Victoire Aptère, à Athènes.

en sens contraire et l'a collée sur la jambe gauche. Cette réaction de l'air contre l'élan de la figure a chiffonné les parties bouffantes de la tunique. L'*himation,* glissant sur la hanche droite et soulevé par le bras gauche, forme des plis qui tout à l'heure étaient verticaux et qui maintenant suivent une ondulation motivée par le souffle du vent. Si l'on regarde enfin l'extrémité inférieure de la tunique, on voit en même temps ce qu'elle était avant l'action et ce qu'elle sera dans le repos, car ce bout de tunique est

encore en l'air; il n'a pas fini d'obéir au poids de l'étoffe qui va le faire tomber sur le talon du pied nu... N'est-il pas vrai que toutes les lois de la draperie sculpturale et remuée sont écrites, dans ces beaux marbres, en traits de lumière?

Flaxman a dit (*Lectures on Sculpture*) : « Le mouvement progressif « d'une figure change en ondulations la ligne perpendiculaire des plis « tombants, et cet effet est d'autant plus sensible que le mouvement est « plus rapide. Mais le vent fait onduler toute draperie : s'il est modéré, « l'ondulation est diagonale; s'il est violent, elle est horizontale. »

Appliquée à la sculpture, cette observation suppose que le sculpteur peut représenter des draperies soumises à toute la violence du vent. Mais les draperies volantes, celles qui onduleraient jusqu'à passer de la perpendiculaire à l'horizontale, ne sauraient convenir qu'à un bas-relief où elles sont soutenues par le fond même de la muraille : elles ne seraient pas tolérables dans l'art statuaire, si elles se détachaient nettement de la figure, surtout quand la statue est monumentale, parce que la solidité du marbre et sa pesanteur forment une contradiction choquante avec la légèreté relative que suppose une draperie emportée par le vent. « Que le sculpteur veuille faire jouer et voltiger la pierre, dit « Reynolds, c'est une folie si visible qu'elle porte avec elle sa condamna- « tion. Cette folie pourtant a été l'ambition de plusieurs artistes modernes, « particulièrement de Bernin, qui, entreprenant ce qui n'est pas au pou- « voir de la sculpture, s'obstinait à vaincre la dureté, la fierté du marbre. « Quand même il serait parvenu à donner un air de vérité aux draperies « volantes qui lui plaisaient tant, le mauvais effet et la confusion qu'elles « produisent auraient dû suffire pour l'éloigner de cette méthode. »

A ce propos, Reynolds blâme sévèrement les figures colossales des Apôtres qui décorent la basilique de Saint-Jean de Latran, à Rome, et dont les draperies, qu'on dirait traitées à coups de pinceau, paraissent flotter au gré du vent, comme s'il y avait quelque vraisemblance que le souffle de l'air pût soulever de telles masses de pierre et agiter des draperies dont l'étoffe est si épaisse qu'on les prendrait d'un peu loin pour des rochers. Semblable en cela aux autres artistes de la décadence, Carle Maratte, qui avait fourni le dessin de ces sculptures ultra-pittoresques, pensait donner à ses draperies un caractère grave et apostolique en choisissant pour modèle des vêtements lourds, sans souplesse, d'un tissu grossier, et sous lequel tout reste informe, massif et vague. C'était méconnaître le principe sculptural qui veut que la draperie soit *un écho multiple des formes du corps*, selon l'expression de Gœthe renouvelée de l'antique. Pénétrés

de ce principe, les Grecs avaient soin de fixer aux extrémités de leurs draperies de petits poids (ῥοῖσκοι) pour éviter les chiffonnements fortuits et faire disparaître les plis insignifiants.... Quel amour du beau! quelle délicatesse dans ce culte de l'art et de la grâce!

Le dernier perfectionnement de la draperie, c'était Phidias qui devait l'accomplir. Il lui était réservé, là aussi, d'atteindre à la beauté suprême.

Le magnétisme invisible et mystérieux de l'âme humaine, qui imprime



PROCESSION DES PANATHÉNÉES. — (Frise du Parthénon.)

un caractère aux formes et aux mouvements de notre corps, s'attache à tout ce qui entre dans le rayonnement de notre vie, même aux choses inertes, comme le parfum au vase. A plus forte raison marque-t-il de son empreinte nos vêtements qui deviennent ainsi une image de nos habitudes morales et de notre esprit. Cicéron disait, en parlant des Canéphores de Polyclète : « Leur vêtement témoigne de leur virginité. » Voyez les jeunes filles qui suivent la procession sacrée dans la frise du Parthénon : leurs tuniques forment des plis perpendiculaires dont la symétrie est en quelque sorte religieuse. Ces draperies, aux plis compassés, n'ont été touchées par aucune main; le souffle de l'air ne les a pas dérangées encore; les émotions de la vie ne les ont pas froissées; elles sont chastes dans leur régularité et solennelles. Voyez, au contraire, les

bacchantes échevelées qui s'agitent dans les bas-reliefs antiques : le dieu qui les enivre de son délire a dénoué leur ceinture. Les draperies flottantes de leur *himation* ont été saisies, chiffonnées par les satyres et par les faunes ; elles ont été assouplies par les mouvements répétés de la danse dionysiaque et en ont contracté des plis qui se sont modelés sur tous les muscles en action. Enflés par le vent des montagnes comme les voiles d'un navire, leurs *chitons* ont perdu la roideur des tuniques virginales.

Quelle gravité, maintenant, et quelle signification dans la draperie d'un héros philosophe, d'un Phocion, par exemple, que l'antique nous représente enveloppé d'un manteau qui serre tous ses membres en les accusant par l'alternance des parties plissées et des parties plus tranquilles et plus lisses ! Comment ne pas admirer qu'un simple vêtement soit une indication aussi frappante des concentrations de la pensée absorbée en elle-même dans un esprit fier? Quand ce philosophe qui médite deviendra un orateur, quand la parole ouvrira ses lèvres, son manteau s'ouvrira aussi et laissera sa poitrine respirer à l'aise ; il sera déployé, rejeté par un bras, retenu par l'autre, et les mouvements de sa pensée, traduits dans son geste, changeront le caractère tout à l'heure si calme et si grave de sa draperie. A l'instar de l'âme qui s'épanouit, les plis qui étaient ramassés se disperseront, et leurs cassures en sens divers exprimeront par un beau désordre l'émotion de l'éloquence.

Qu'il s'agisse d'une nymphe, d'une muse, d'un faune, l'antique a si bien distingué le mode de ses plis et en a si finement nuancé les caractères que le marbre d'une statue tronquée, dont il ne reste plus que les draperies, est reconnaissable encore et nous dit assez clairement quel était le personnage ou le dieu représenté. Il appartenait, disons-nous, aux sculpteurs athéniens, contemporains de Périclès, de pénétrer assez avant dans les profondeurs de la nature pour y saisir cette expression muette que chacune de nos existences communique aux vêtements qui nous drapent, comme aux objets qui nous environnent et nous touchent de près.

C'est ainsi que Phidias, ou tout au moins son digne élève, Alcamène, travaillant sous ses yeux, a modelé les inimitables draperies des trois *Parques* du Parthénon, ces draperies qui, rompues en menus plis, ondoyants et délicats, sur la poitrine dont la respiration les soulève, se dessinent en plis larges et fermes sur les genoux repliés qu'elles couvrent, ou sur des jambes étendues avec un majestueux abandon. Serrés à leur naissance, ces plis vivants s'ouvrent dans leurs milieux comme des muscles qui auraient leurs attaches et leur renflement. Il faut renoncer

à jamais voir au monde de plus belles draperies que celles de ces trois figures mutilées, car elles disent les formes et les mouvements du corps sans l'emprisonner par leur adhérence. Bien qu'elles soient d'une noblesse et d'une élégance idéales, elles paraissent si naturelles qu'on les



UNE DES TROIS PARQUES DU FRONTON ORIENTAL DU PARTHÉNON.

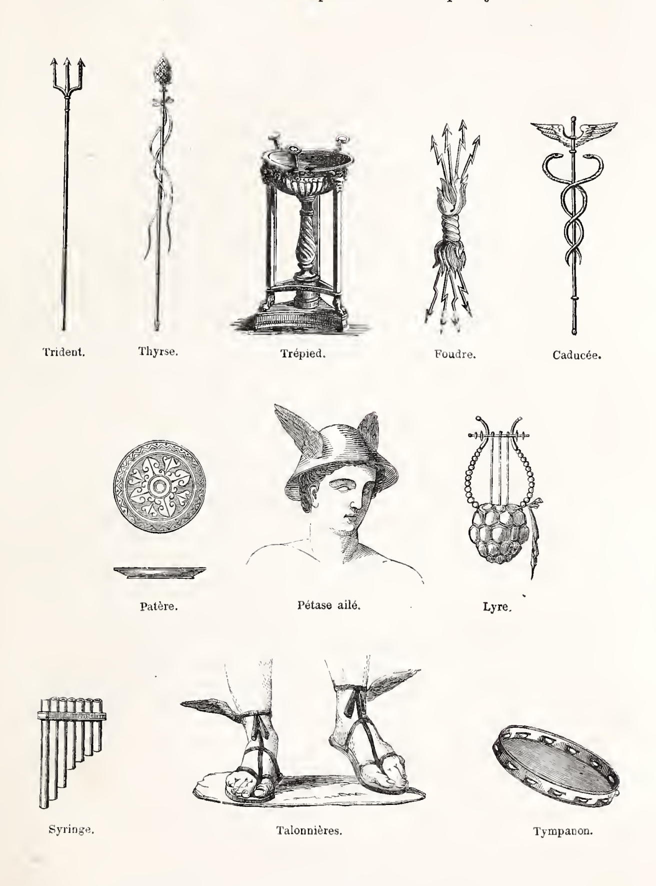
croirait moulées sur la tunique et le manteau d'Aspasie. Par la puissance magique d'un art qui ne sera point surpassé, le statuaire en a fait, cette fois, non-seulement une enveloppe révélatrice de la beauté, mais comme une émanation silencieuse de l'âme, car elles obéissent doucement à la pensée qui les meut ; elles semblent chaudes encore de la chaleur même de la vie.

Si les draperies accompagnent le nu ou sont purement accessoires, l'artiste, plus libre dans son choix, pourra disposer les plis, les grouper, les varier au gré de son imagination, mais de manière cependant à leur faire jouer un rôle motivé par la figure, intéressant pour l'œil et favorable au triomphe du nu. Le groupe du Laocoon, la Vénus du Capitole et l'Apollon du Belvédère, dont la chlamyde, bien que soutenue par le bras gauche de la statue, en est presque entièrement détachée, nous offrent les plus heureux modèles de l'accompagnement des figures par la draperie. Le manteau sur lequel est assis le *Laocoon*, et qui semble être tombé de ses épaules sur l'autel, au moment où les serpents l'ont saisi, est un morceau à étudier pour la façon dont les plis se distribuent, s'évasent, se gonflent ou s'aplatissent, et forment, tantôt, par leurs ombres fouillées, une opposition aux chairs, tantôt, par leurs cassures vives, un appel de lumière contrastant avec l'ombre qui s'étend sur les jambes repliées.

Un excellent critique, Émeric David (*Recherches sur l'art statuaire*), fait observer que l'Apollon du Belvédère se développe et paraît lumineux au devant de la chlamyde que son bras tient déployée : « Ce manteau, dit-il, que le dieu rejette maintenant en arrière et dont il pourra se voiler, ce manteau symbolique me rappelle la succession des jours et des nuits. Que de richesse et d'élégance, que de science et de goût dans les mouvements variés de ces plis semi-circulaires! L'ombre ferme que le corps projette sur la draperie la colore et l'enrichit; les demi-teintes que le reflet de la draperie produit sur la figure l'échauffent et l'animent. On reconnaît dans la chlamyde, malgré la fermeté de ses ondulations, les plis légers et à peine sensibles d'une étoffe ouverte pour la première fois. De même qu'une veine serpentant sur un muscle en augmente la souplesse, ces plis délicats donnent à la draperie une apparence de vérité, une grâce naïve que l'art semble n'avoir pas cherchée. Ils annonceraient dans la nature la fraîcheur et la virginité du vêtement; ils sont ici le symbole de la jeunesse et de la beauté toujours renaissantes du dieu du jour. »

La chlamyde d'Apollon, il est vrai, n'est pas ici un pur accessoire, puisqu'on ne pourrait l'enlever sans avoir le spectacle mesquin d'un bras nu, étendu dans toute sa longueur, suivant une ligne horizontale qui ferait avec le corps un angle droit. Mais dans la *Vénus du Capitole*, la draperie, indépendante de la statue, peut être considérée comme un accessoire véritable. Posée, abandonnée avec un naturel exquis sur un vase allongé, orné de fines cannelures, cette draperie dont la déesse va s'envelopper au sortir du bain, et qui est ainsi motivée si clairement, est un morceau parfait d'invention et de travail. Ses plis nombreux et con-

trastés, les uns tombant le long de la jambe, les autres couchés en travers sur le vase, font valoir le nu par des reflets qui ajoutent à la ron-



Trident. Thyrse. Trépied. Foudre. Caducée.

Patère. Pétase ailé. Lyre.

Syringe. Talonnières. Tympanon.

deur, à la vie des chairs, et par l'opposition que présente la frange grenue du voile avec le pied lisse de Vénus.

Quelquefois, prenant la valeur d'un *attribut*, la draperie, plus ou

moins accessoire, sert à caractériser un dieu ou un héros. C'est ainsi que la peau de lion désigne Hercule et Thésée, tandis que la peau de chevreuil, la *nébride*, négligemment jetée sur l'épaule ou accrochée à un tronc d'arbre, distingue les divinités du cycle de Bacchus, les satyres, les faunes, et Silène et Bacchus lui-même.

Viennent ensuite les attributs proprement dits, par lesquels il faut entendre certains objets symboliques, empruntés des usages de la vie, des mœurs, des cérémonies religieuses, et ajoutant une signification précise à la figure humaine. Si le *trident*, par exemple, est l'attribut de Neptune et marque l'empire des mers, c'est comme réminiscence du harpon dont se servaient les anciens Grecs dans la pêche du thon. Si le *thyrse*, léger bâton entouré de pampres et terminé en pomme de pin, était l'attribut de Bacchus, c'est que, dans la Grèce antique aussi bien que de nos jours, la pomme de pin servait à la fabrication du vin résineux que les Grecs ont toujours aimé. Le *caducée*, attribut de Mercure et signe de paix, était à l'origine une branche d'olivier entourée de bandelettes qui furent ensuite changées en deux serpents accolés, et si plus tard Hermès fut représenté avec un pétase ailé et avec des ailes au talon, des *talonnières*, c'est qu'il était le conducteur des âmes et des songes, le céleste émissaire, le dieu du commerce et des voyageurs. Une couronne d'épis, un pavot, une corbeille de fruits, caractérisent les statues de Cérès, la mère universelle, la terre-mère comme l'appelèrent les Pélasges et les Grecs, *Déméter*. Pour exprimer que la lumière et la musique apaisent l'âme agitée et la rassérènent, les artistes avaient attribué la cythare au dieu du jour et de la poésie, et ils rappelaient par l'image du *trépied* l'instrument qui, dans le temple de Delphes, était destiné à recevoir les viandes du sacrifice. Est-il besoin de dire que le sceptre, symbole de la souveraineté, et la *patère*, emblème du culte, indiquent le maître des dieux; que sa toute-puissance est figurée par la Victoire ailée qu'il porte dans sa main, par son messager qui est l'aigle, par son arme qui est le *foudre?*

A la fille vierge de Jupiter, à la sévère déesse de l'esprit lumineux, de la raison divine qui protége et combat, sont attribuées l'égide et la lance : dans l'ancien style, sa haute méditation était symbolisée par une lampe. A Vénus sont réservés le miroir et les fleurs; à Diane, sœur d'Apollon, le flambeau et l'arc, emblèmes de vie et de lumière; aux Ménades l'épée et le *tympanon* — c'était le tambour qu'elles frappaient dans le délire des danses sacrées. — A la famille de Pan et des Panisques, personnifiant le charme secret des solitudes et le mystère des bois, appartiennent la houlette pastorale et la flûte rustique appelée *syringe*.

Mais les attributs ne sont pas seulement les accessoires des figures sculpturales ; employés par l'architecture, ils servent encore à préciser la signification des édifices. Les métopes du temple de Délos étaient décorées de lyres. Les éperons et ces découpures qui ornaient la proue des vaisseaux et que l'on nommait *aplustres*, étaient imités par la sculpture sur la frise des temples dédiés à Neptune. L'aigle se dressant sur les acrotères, le foudre sculpté sur les mutules, désignaient un temple consacré à Zeus. L'entrée des théâtres était signalée par des masques tragiques ou comiques qui figuraient la terreur ou grimaçaient la satire.



Masques tragique et comique.

Des palmes, des victoires et des couronnes étaient l'ornement obligé des arcs de triomphe. Des biges ou des quadriges surmontaient le comble des cirques. Chaque monument avait ainsi des attributs qui achevaient de le caractériser et en indiquaient la destination aux âges futurs, de sorte qu'aujourd'hui, lorsque nous interrogeons des ruines inconnues, il suffit quelquefois d'y rencontrer un attribut pour reconnaître le caractère d'un édifice et en retrouver l'histoire.

VI.

EN CE QUI TOUCHE LE COSTUME MODERNE, LORSQU'IL EST INÉVITABLE, LE SCULPTEUR TIENT COMPTE DES CONVENANCES HISTORIQUES, DES DIMENSIONS DE LA STATUE ET DE LA PLACE QU'ELLE OCCUPERA.

Combien est ingrat notre habillement moderne, combien il est peu sculptural, surtout quand on le compare au vêtement grec, si heureuse-

ment généralisé en draperie et si gracieusement humain! Au lieu d'accuser les formes, notre costume les contrefait ou les dissimule; au lieu de se prêter aux mouvements du corps, il les gêne. Assujetti à nos membres, retenu par des boutons, tiraillé par des coutures sans nombre, il manque de liberté et il entrave celle du corps. Ses plis sont fixes et toujours les mêmes, tels que le tailleur les a prévus et façonnés d'avance, tels que la mode les a voulus. Aux admirables configurations de la forme humaine il substitue les contours sans finesse d'un sac étriqué, artificiel, qui serre les membres en les cachant, comme un grossier fourreau cache les ciselures d'une belle lame. Nous ne parlons pas ici du costume des femmes, parce qu'il échappe encore plus que le nôtre au ciseau du sculpteur, non seulement par sa mobilité, mais par la richesse encombrante de ses détails, auxquels se refuse si heureusement la dignité de l'art statuaire. Née des caprices d'une matinée, la mode des femmes dure moins qu'un quartier de lune et peut changer vingt fois dans le temps qu'il faut à l'artiste pour exécuter une statue. Sans doute l'histoire de ces ridicules changeants et de ces grâces passagères peut être bonne à garder, mais est-ce bien la peine de l'écrire en marbre, de la couler en bronze, et d'assurer ainsi l'immortalité à ce qui n'intéressera guère que les perruquiers et les tailleurs de l'avenir?

Au surplus, par un singulier rapprochement des extrêmes, il se trouve que le vêtement particulier d'un pays tend à devenir celui de l'humanité tout entière, de façon que, les costumes n'ayant déjà plus l'intérêt de la variété qui distinguait les différentes nations, le sculpteur sera bientôt contraint de renoncer à ce qui ne sera plus ni une désignation de race, ni une indication de patrie. Presque tous les peuples sont enveloppés maintenant dans la disgrâce du costume moderne, et, à la veille de proclamer la fraternité universelle, ils ne conservent de l'originalité que dans leur manière de s'habiller pour se combattre. Il ne reste donc à l'art statuaire, comme ressource, que certains uniformes militaires qui ont encore un peu de cachet et d'élégance.

Quant à nos habits civils, n'est-il pas affligeant de les voir revêtir, en grand, tant de héros équivoques, représentés avec leurs redingotes de bronze ou leurs pantalons de marbre? N'est-il pas monstrueux de faire les honneurs de la statuaire monumentale à ces paquets de drap et de linge, à ces basques d'habits, à ces faux-cols, à ces bottes, à ces formes informes? Non, la sculpture n'est pas faite pour éterniser de pareilles choses, surtout quand à l'insignifiance elles joignent la laideur. Un buste colossal porté sur un cippe, sur une colonne tronquée ou sur un motif



STATUE ÉQUESTRE DE FRÉDÉRIC LE GRAND A BERLIN,

par Christian Rauch.

d'architecture quelconque, doit suffire le plus souvent pour honorer les hommes qui ont laissé, en telle ou telle sphère de l'activité humaine, un durable souvenir. Pour ceux que leur génie désignerait à l'apothéose, ils n'ont plus à figurer, au sommet de la colonne ou du monument qu'on leur élève, avec les habits qu'ils ont portés pendant leur vie. La gloire les a dépouillés du vêtement de leur pays et de leur temps pour les couvrir d'une simple draperie qui est, en quelque manière, le costume de l'immortalité.

Il est vrai de dire cependant que des artistes d'un grand goût, sachant tirer parti du costume moderne et s'écarter à propos d'une imitation littérale et vulgaire, ont eu le privilége d'intéresser notre esprit à leurs sculptures sans offenser nos regards. De nos jours, la statuaire allemande a représenté des philosophes, des écrivains, des poëtes, Kant, Lessing, Gœthe, Schiller, naïvement vêtus de leur habillement moderne ; elle en a fait ainsi des illustrations locales plutôt que des célébrités cosmopolites. C'est dans le même esprit qu'un statuaire des plus habiles, Christian Rauch, ayant à élever la statue équestre et colossale de Frédéric le Grand à Berlin, a préféré aborder franchement le costume du siècle dernier, l'habit militaire de ce temps-là, le chapeau à trois cornes, le jabot et les bottes à l'écuyère, sachant bien que le peuple allemand serait beaucoup plus sensible à l'image du *vieux Fritz* qu'à la déification du grand capitaine. Cependant, pour ajouter de l'ampleur à la masse de la statue et pour cacher le plus possible les détails misérables du vêtement moderne, Christian Rauch a jeté sur les épaules de son héros un manteau court, agrafé au col et rejeté en arrière, à l'effet de racheter par quelques lignes sculpturales les accidents par trop pittoresques d'un costume si peu fait pour les dimensions d'un monument.

Il faut convenir que, si on les réduit à de petites proportions, de telles images ont une familiarité attachante ; elles deviennent facilement populaires et chacun les conserve dans sa maison comme des dieux lares. C'était, par exemple, une figure populaire aussi par sa vérité extérieure et par les souvenirs militaires qu'elle rappelait, que la statue de Napoléon avec son petit chapeau, sa redingote et sa lorgnette ; mais une pareille figure devenait singulière et déplacée dès qu'on la hissait au haut d'une autre colonne Trajane, et que le héros, se dessinant sur les nuages à une telle distance au-dessus des vivants, se trouvait ainsi divinisé tout vêtu, tout botté, tout éperonné. Le costume, traité librement, peut donc être une des ressources du statuaire, mais à la condition de s'appliquer aux personnages qui ne se sont élevés, pour ainsi dire, qu'à mi-côtée de l'Olympe, ou bien à ceux que l'on veut représenter tout exprès avec leur physionomie

contemporaine et dans les habits mêmes où ils furent un moment héroïques, comme pour retenir leur image dans le monde réel et toujours près de nos regards, tandis que la pensée les éloigne et les transporte dans le monde idéal.

Quelques-unes des sculptures que renferme Westminster, le Panthéon britannique, ont été conçues de cette manière avec un vif sentiment de la réalité, et, à vrai dire, ce sont les meilleures. Il nous souvient d'y avoir surtout remarqué la statue de Wilberforce, représenté vieux, nonchalamment assis et affaissé sur lui-même dans son fauteuil. Une main abandonnée sur sa poitrine, l'autre main posée dans un livre entr'ouvert, il vient d'interrompre sa lecture pour suivre le cours de ses pensées. Une sorte de pantalon à pied, presque collant, laisse deviner la minceur de ses jambes croisées, et son costume moderne n'a rien de choquant, sauvé qu'il est par une robe de chambre qui en dissimule les pauvretés et fait draperie. Mais supposez que la statue de Wilberforce, au lieu d'être placée dans l'intérieur d'une église gothique, entre deux piliers, sous le demi-jour des vitraux, soit érigée sur une place publique, au grand soleil, n'est-il pas évident que la familiarité extrême du costume va devenir une inconvenance? Voilà une figure qui, à sa place, dans l'intimité d'une chapelle, est une œuvre réussie, et qui serait à peine tolérable si on l'exposait à la lumière extérieure et qu'on en fît un monument séparé.

La sculpture a donc à observer deux convenances : celle des dimensions qu'aura la statue et celle de la place qu'elle occupera. Rousseau et Voltaire avec leur habit à la française, leur long gilet, leurs culottes courtes, leurs manchettes, leurs souliers à boucles, leur canne à la main, sont d'excellentes figures à mettre sur une console ou sur le marbre d'une cheminée; mais ces mêmes figures, si on les sculpte de grandeur naturelle pour en décorer le rond-point d'un jardin public, l'extrémité d'une avenue monumentale, l'entrée d'une ville, deviennent des statuettes agrandies, des images purement parisiennes, et ne sont plus les statues de ces grands hommes dont le génie universel appartient à l'humanité. Toutefois comme il serait on ne peut plus malséant, selon nos idées, de représenter des personnages aussi rapprochés de nous que Voltaire, dans un état de complète nudité, ainsi que l'a fait Pigalle, le goût nous conseillerait ici d'éviter à la fois le ridicule de la nudité absolue et la solennité d'un lieu public, découvert et pompeusement décoré, qui ferait ressortir les mesquineries du vêtement. Houdon a résolu cette difficulté, en apparence insurmontable, en habillant Voltaire d'une ample draperie qui a tout ensemble la familiarité d'une robe d'étude et la dignité d'une toge.

De plus, il n'a pas composé son ouvrage pour être placé au haut d'une colonne, mais pour être vu dans le vestibule de la Comédie-Française, aux rayons d'une lumière artificielle, qui fait briller, non pas la saillie insignifiante d'un bouton, ou le point d'une dentelle inutile, ou la pomme d'une canne, mais une tête vivante, des yeux étincelants, des narines qui respirent, des rides creusées par l'ironie, et des mains fines, longues, élastiques, fouillées, sillonnées de veines et frissonnantes. Qui ne sent combien ce morceau fameux perdrait de ses qualités sculpturales, si la lumière avait à éclairer les petits reliefs et à se perdre dans les petits creux du costume moderne, de telle sorte que les détails d'un jabot, les trous des boutonnières fatiguées, les poches béantes, vinssent le disputer au modelé si nerveux des chairs, aux plis significatifs de la peau, à ce qui fait en un mot l'esprit, la vie, la palpitation de cette admirable statue !

Mais là où le costume moderne est surtout mal venu, c'est dans la sculpture tumulaire. Pourquoi rappeler les dépouilles et les vulgarités de la vie quand la vie elle-même a disparu? Pradier, malgré son habileté rare à travailler, à pétrir le marbre, est sorti des conditions sculpturales en modelant la figure du duc de Beaujolais, qui meurt tout habillé. Rude, au contraire, a heureusement évité le costume dans le tombeau de Godefroy Cavaignac. Les peintres — cela est remarquable — sont de bon conseil en ce genre d'ouvrage, parce que la sculpture est amenée souvent à y faire des concessions au pittoresque. Nous citerons pour exemple le mausolée de lady Montagüe, dessiné par Ingres, qui, reprenant avec un grand goût les traditions florentines du xve siècle, a exprimé l'idée de la mort avec infiniment de grâce et de mélancolie : l'héroïne, vêtue d'une robe longue, un voile sur la tête, est couchée sur un lit de repos ; sa main défaillante laisse tomber un livre à la dernière page, et deux génies, tirant les rideaux de son alcôve, y enferment sa tombe. Lorsqu'on voulut élever un monument à la mémoire d'Arago, un artiste qui excelle à inventer et à composer, Paul Chenavard, conçut un projet de tombeau qui eût été, à l'exécution, d'un effet imposant. Étendu sous les draperies de son lit de mort, dans une édicule à jour, dont la voûte étoilée était soutenue par des colonnes, l'illustre astronome jetait un regard suprême sur le firmament qui avait rempli ses pensées.

XII.

POUR LES ANIMAUX, COMME POUR LA FIGURE HUMAINE, LE SCULPTEUR PEUT ET DOIT PRÉFÉRER A LA VÉRITÉ INDIVIDUELLE LA VÉRITÉ TYPIQUE.



Si l'on en juge par les monuments de l'antiquité la plus haute, les hommes du premier âge furent frappés d'une sorte de terreur religieuse à la vue des grands animaux qui semblaient avoir survécu aux cataclysmes du globe, et leur imagination effrayée se les figura plus étonnants encore qu'ils n'étaient, et plus terribles. Il n'est pas, en effet, dans la création de plus étrange mystère que l'animal. Quelle force inconnue le meut et le conduit? Où gît le principe de la fonction ou plutôt de la mission qu'il paraît accomplir? Que signifient ses regards interrogateurs et profonds? Pourquoi ses yeux jettent-ils parfois du feu dans la nuit?... L'homme, qui a conscience de lui-même, qui peut se connaître, s'exprimer par la parole ou par le geste, et laisser lire sur son visage ses secrets les plus intimes, l'homme est un mystère beaucoup moins redoutable que ces êtres muets qui ne rompent leur silence que par des sons inarticulés, par des hurlements, des rugissements, des cris, tantôt aigus et sauvages, tantôt doux et plaintifs.

Lorsque l'art commence à naître, l'humanité a déjà vaincu quelques animaux féroces; elle a conçu le sentiment ou du moins le pressentiment de sa supériorité sur eux. L'artiste les imite alors, mais de loin et de mémoire, en traits grossiers qui ont la grandeur et l'indécision d'une ébauche, et qui portent encore l'empreinte de la terreur primitivement ressentie. Il lui arrive même de confondre les formes et de combiner celles qu'il invente avec celles qu'il a vues, de façon à créer des croisements fabuleux, impossibles, des êtres imaginaires, plus monstrueux que les monstres. « Lors même qu'il a fait descendre les animaux à leur place « inférieure, dit M. H. Husson (*Revue générale d'architecture*), l'homme « conserve cependant une réminiscence du trouble superstitieux que lui « ont inspiré ces existences énigmatiques. Dans les œuvres dégrossies où

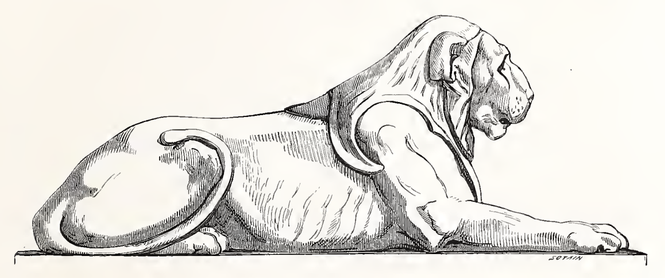
« il se plaît à fixer les images qui hantent son imagination, il représente « l'animal en partant de l'observation de la réalité, mais en modifiant les « formes de manière à produire les effets les plus bizarres, les plus fan- « tastiques. On reconnaît encore nettement le type donné par la réalité, « le lion, le taureau, le cerf, le bouc; mais ces types sont transformés « comme dans les visions d'un cauchemar. L'idée du mystérieux mêlé « d'effroi s'y introduit en caractères saisissants. »

A l'origine, d'ailleurs, l'imitation des animaux par la sculpture présente une intention générale et frappante de symbolisme. Leurs formes sont pour l'artiste un moyen d'exprimer matériellement certaines idées, ou de représenter avec énergie des facultés humaines, bonnes ou mauvaises, mais des facultés que l'animal possède à un plus haut degré que l'homme. Le lion, par exemple, symbolisait le courage; le chat, la prudence mystérieuse et la trahison; l'épervier, l'avidité. La vache fut une image sacrée de la fécondité bienfaisante; le serpent, la chouette, furent des emblèmes de vigilance; l'oiseau signifia le vol de l'âme humaine. Il va sans dire que chaque contrée eut ses animaux préférés, selon l'idée qu'elle y attachait ou selon le service qu'elle en savait tirer. Les Indiens, qui avaient fini par vivre en familiarité avec l'éléphant, se plurent à le représenter, dans leur architecture, figurant la résistance inerte, massive, et portant, en guise de pilier, l'architrave des temples. Les Assyriens étudièrent le lion, qu'ils pouvaient observer dans les ménageries de leurs rois. Les Égyptiens sculptèrent sur les pylônes et sur les frises de leurs temples des animaux de toute espèce, le chat, le singe, le chacal, le vautour, l'hippopotame, le crocodile, l'ibis, le cheval, le bœuf, et ils gravèrent dans le granit sur des murailles colossales tout un monde de moucherons, d'insectes et de scarabées, comme pour imiter la fourmilière des infiniment petits dans l'univers immense. Mais quand ils firent des figures d'animaux isolées et de ronde bosse, ils représentèrent de préférence le bœuf, le bélier, le lion, et ils ne s'en tinrent pas aux formes naturelles. Inspiré par des prêtres qui aimaient à envelopper de mystère les vérités les plus hautes et ne parlaient que par symboles, ce peuple singulier rêva des êtres monstrueux, mélange bizarre de formes étrangères l'une à l'autre, qui exprimaient des idées mixtes, d'une signification obscure et redoutable. Les races les plus différentes furent associées dans des images chimériques. Le bélier prit les griffes et la queue du lion; le lion à son tour prit une tête d'homme ou de femme et devint cette figure qui, plus tard, fut l'emblème des énigmes, le sphinx.

Les animaux n'étant dans la plus ancienne sculpture, celle des Égyptiens, que des symboles, il ne faut pas s'étonner que la nature ait été

imitée par eux seulement dans ses rapports avec l'idée, et qu'ils aient eu le privilége de la voir en grand, c'est-à-dire de n'insister que sur les accents caractéristiques, sur les traits expressifs et décisifs.

En modelant l'image d'un de ces grands animaux qui sont dignes de la sculpture, le statuaire n'a pas ordinairement pour but de conserver le portrait de tel ou tel individu qu'il aura vu prisonnier dans telle ou telle ménagerie, à moins que cet individu ne soit d'une beauté exceptionnelle, supérieure, et ne semble réaliser précisément le type de son espèce.



LION ANTIQUE.

L'intention du sculpteur est d'exprimer une idée par un emblème ou bien de rappeler fortement à l'esprit une des créations mystérieuses de la nature. Les honneurs du portrait sculptural, quelques hommes peuvent les mériter par la grandeur du rôle qu'ils ont joué dans l'histoire ou par une haute personnalité, car l'avenir trouvera un intérêt de curiosité morale à vérifier sur leurs traits le caractère des pensées qui les firent illustres, à connaître sur quel visage se peignit leur âme, sous quelles formes particulières vécut leur génie ; mais, je le demande, quel éléphant, quel lion, quel tigre vaut la peine qu'on modèle son portrait en marbre ou en bronze, pour la joie du cornac qui le montre ou du dompteur qui seul les reconnaîtra ? Accentuer l'espèce, formuler vivement le type, mettre en relief la race : voilà tout ce que veut le sculpteur d'animaux, tout ce qu'en général il doit vouloir, du moins quand il sculpte une figure monumentale, un colosse destiné à frapper les yeux de loin, à éveiller une idée fière et forte, ou un souvenir de la nature primitive, de la nature aveugle, puissante, inconsciente et d'autant plus terrible.

Ainsi l'ont entendu les Égyptiens et, après eux, les Grecs des pre-

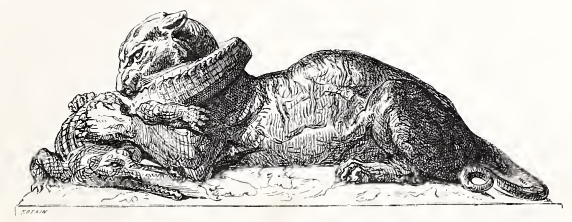
miers temps. Ne pouvant lutter avec la nature qui possède le secret de la vie, ils se sont élevés au-dessus d'elle en l'abrégeant. Les formes essentielles de l'animal, étant résumées, ont été par cela même agrandies; les détails s'effaçant, il n'est resté que l'espèce dans sa signification la plus énergique. Toute la famille des lions étant représentée par un seul lion, la formule a été plus complète et l'image plus grandiose.

Ici, pourtant, il importe de distinguer entre les animaux féroces, dont nous n'avons qu'une idée générale parce que leurs formes ne nous sont pas familières, et ces animaux, compagnons ordinaires de l'homme, tels que le chien, le cheval, qui, nous étant beaucoup plus connus, veulent être accusés de manière qu'on puisse nommer la race et la variété à laquelle ils appartiennent, dire les qualités qui leur sont propres, reconnaître, par exemple, si le cheval représenté est un cheval pur sang, « un buveur d'air, » comme disent les Arabes, ou un anglais sec, à l'encolure longue, aux flancs évidés, au canon court, ou bien un cheval danois, robuste, mais pesant et charnu, bon pour les ampleurs et les majestés d'une parade à la Louis XIV.

Cette distinction entre les bêtes féroces et les animaux domestiques, les Grecs l'avaient sans doute comprise, car ils faisaient quelquefois des figures iconiques d'après les beaux chevaux comme d'après les beaux athlètes. Plus l'animal se rapproche de l'homme, plus il faut que le sculpteur y montre les accents de la vie que nous avons coutume d'y voir. Or, de tels accents ne se trouvent que dans la nature; on ne peut donc les étudier qu'au haras, au manége ou au pâturage. Dès lors, quelques traits de la vie individuelle serviront à rendre la figure plus vivante; le type paraîtra n'être qu'un beau portrait; mais le portrait se fondra dans le type; il y sera concentré, pour ainsi dire, et il résumera, par exemple, toutes les qualités dont la vue d'un beau cheval fait naître la pensée : fierté, vitesse, docilité noble, ardeur, vigueur, grâce, courage.

De nos jours, la sculpture d'animaux est traitée dans le sentiment du portrait, c'est-à-dire à l'inverse de la manière égyptienne. Le détail y a pris une importance inattendue. Au lieu de cet art formidable, laconique et solennel, qui, passant avec finesse des grandes masses aux grands plans, modelait sommairement les formes et n'en donnait que l'algèbre, nous avons aujourd'hui une sculpture plus remuée, plus fouillée, plus colorée surtout, qui veut exprimer les aspérités du pelage, le poil des crinières, la rudesse des soies, les mouchetures, les rayures de la robe. C'est ainsi qu'un artiste novateur et tout plein du sentiment de la nature, Barye, a rendu les bandes du tigre par des stries transversales et le grenu de la peau par un simple effet de ce ciseau dentelé que les sculp-

teurs appellent *gradine*. Il faut avouer qu'une pareille coloration des surfaces et ce parti pris de poursuivre la réalité extérieure peut ajouter à la force de l'image et en doubler l'impression, mais alors seulement que l'artiste a subordonné le détail aux lignes essentielles de la figure, fortement écrites, et a su faire sentir, sous ces pelages vivants, la construction de l'animal, le libre jeu de ses muscles et de ses vertèbres. Le *Tigre dévorant un Crocodile* était conçu dans cet esprit. L'intérêt de l'exécution pratique y laissait triompher la silhouette sculpturale et les souplesses musculaires. La surface demeurait grande, parce qu'elle était encore simple malgré ses inégalités et ses nuances de tons.

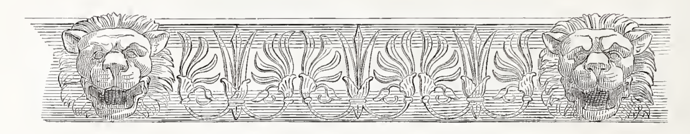


TIGRE DE BARYE.

Mais le système de Barye, pour peu qu'on l'exagère, devient inapplicable à l'art monumental; il répugne surtout à la sculpture quand elle est appelée à décorer les édifices, les fontaines, les tombeaux, les soubassements des colonnes triomphales, le stylobate des obélisques ou la rampe d'un escalier de marbre. Pour s'associer à la stabilité de l'architecture, la statuaire doit choisir des poses durables, asseoir ses lignes et ne pas contrarier l'immobile majesté des grands édifices par cette imitation littérale de la vie qui réveille l'idée de mouvement et qui en est inséparable. Une imitation rigoureuse serait une faute de goût, particulièrement lorsqu'il s'agit des membres d'architecture auxquels on affecte des masques ou des figures entières d'animaux. Avec quel sentiment, avec quel respect délicat de l'harmonie architectonique sont rendus les mufles de lion qui ornaient la cymaise du tombeau de Mausole, ceux qui servent de gargouilles aux angles du Parthénon, et les chéneaux en terre cuite trouvés dans les ruines de Pompéi! Le sculpteur antique a pris autant de soin pour éviter les accents de la vie réelle que le sculpteur moderne en prendrait pour les exprimer. « Ces masques, » dit M. César Daly, en parlant des chéneaux de Pompéi (*Revue générale d'architec-*

ture), « ces masques présentent une singulière et très-habile interpréta-
« tion de la nature en vue d'un effet architectural. Les oreilles sont deve-
« nues des ornements presque géométriques, les ondulations et les
« mèches de la crinière sont traduites par des espèces de cannelures, la
« gueule est un caniveau. Enfin la nature est ici tellement transformée
« que ces têtes de lion avec leurs mâchoires écartées sont comme pétri-
« fiées et ont perdu tout caractère de mouvement, et c'est là, parfois,
« un résultat important à obtenir. Voyez sur la place Saint-Sulpice, à
« Paris, les lions de pierre accroupis autour du bassin de la fontaine : on
« dirait des moulages sur nature; les poils se comptent et se frisent. Il
« semble que ces lions, troublés par le bruit de l'eau qui tombe et qui
« les mouille, vont se lever et abandonner leurs piédestaux. »

Il est vrai de dire, en sens inverse, que la sculpture grecque, même celle de Scopas et de ceux qui travaillèrent avec lui au tombeau de Mau-



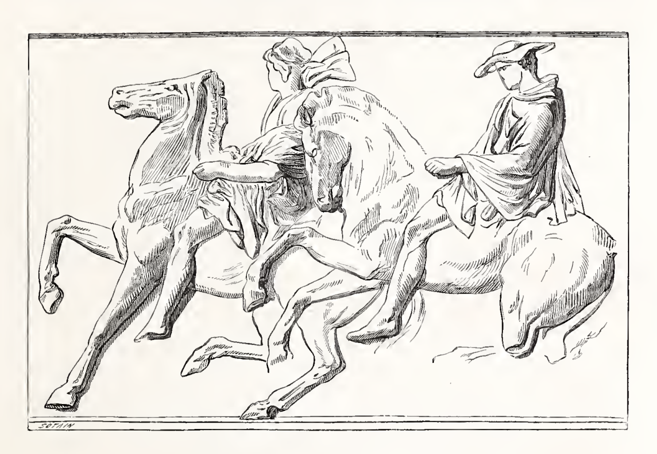
FRAGMENT DU TOMBEAU DE MAUSOLE.

sole, nous a laissé quelquefois des lions de ronde bosse, sans vérité comme sans vraisemblance, des espèces de monstres dégrossis à peine et qui n'offrent qu'une réminiscence très-éloignée et très-vague de la nature. Mais qui oserait dire que, dans les mufles du Parthénon, l'infidélité de l'imitation n'a pas été voulue et que l'artiste y a trahi son impuissance? Quand on voit la cavalerie processionnelle des Panathénées sculptée en bas-relief sur la frise, et la tête de cheval si frémissante et si belle qui remplissait l'angle du fronton oriental, comment croire que les élèves de Phidias, les Agoracrite, les Alcamène, n'ont pas écarté volontairement de leur imitation, dans les masques attenant à l'architecture, ce que la réalité vivante et remuante aurait eu de contraire à la gravité monumentale du style dorique, si calme, si solide, si *constructif*, si bien fait pour l'immobilité éternelle et l'éternelle durée?

Sans être un écuyer bien habile ni un profond connaisseur en équitation, il est aisé de comprendre que l'art grec, au temps de Périclès, est arrivé à la perfection dernière dans la sculpture des chevaux. Faire vivre l'idéal, donner à la beauté sublime les apparences du naturel le plus

simple, tel est le problème insoluble que l'école de Phidias a pourtant résolu. En regardant la frise du temple de Minerve, on croit assister au spectacle des choses réelles, ne voir que des chevaux en tout semblables à ceux qui caracolent dans les manéges, qui bondissent au son de la musique militaire, qui, se sentant regardés, déploient leurs grâces dans nos promenades publiques, ou qui folâtrent librement en pleine campagne.

Nous-même, en voyant défiler dans les rues d'Athènes la cavalerie



CAVALIERS DE LA FRISE DU PARTHÉNON.

du roi Othon, nous remarquions avec surprise la parfaite ressemblance des chevaux du Parthénon avec ces petits chevaux syriens, au corps ramassé, à la tête sèche, aux naseaux ouverts et mobiles, aux reins souples et courts, qui tournaient complaisamment sur eux-mêmes, s'enlevaient sous la main, redressaient vivement la tête ou la ramenaient en arrondissant leur encolure, levaient haut les jambes, s'arrêtaient court, et semblaient, non pas répondre aux aides du cavalier, mais les pressentir et deviner toutes ses pensées, comme en vertu d'une secrète infusion de son âme... Cependant, quand nous en revenions à contempler les marbres ou les moulages, la cavalerie du grand sculpteur redevenait plus vivante, oui plus vivante encore, mais d'une vie divine, de cette vie que respira sans doute l'exemplaire primitif du cheval arabe, sorti des mains du Créateur. Il nous parut que Phidias, après avoir saisi dans sa pureté originelle

l'espèce du cheval arabe — aussi bien que celle du bœuf, de la vache et du bélier qu'il a sculptés dans sa frise — avait su la varier par l'observation de la nature individuelle, en introduisant dans son œuvre, avec sobriété et délicatesse, certaines inégalités de la vie, certaines différences légères qui font de ces animaux des êtres divers entre eux, mais tous conformes à l'espèce, tous de race arabe et de pur sang.

Nous sentions alors ce qu'a si bien exprimé, depuis, un fin critique, l'auteur des *Causeries athéniennes*, à propos d'un cheval de la frise, dont le cavalier porte le chapeau arcadien : « Il ne ressemble de tout point à aucun cheval de même race et dressé à la même école; celui qui le précède, et qui porte au vent, ne ressemble non plus qu'à lui-même, avec sa tête courte et ses jambes dont le canon est d'une longueur un peu exagérée; et dans toute cette cavalerie, sans parler des attitudes, qui diffèrent à l'infini, tel animal a la tête plus forte, tel autre l'encolure plus épaisse, celui-ci le poitrail plus avancé, celui-là la croupe plus rebondie, et semblablement, parmi leurs cavaliers, tous beaux et bien faits, il est impossible de trouver deux figures, deux physionomies, deux postures identiques... »

Comment s'est accompli ce prodige? Comment se peut-il que tant d'animaux individuels soient cependant tous marqués à l'empreinte de l'idéal, tous capables de courir sur les crêtes de l'Olympe, tous dignes d'être attelés au char d'Hypérion ou de la Nuit? C'est que Phidias, combinant la nature qui *particularise* avec l'art qui *résume*, a créé des chevaux d'une beauté à la fois typique et vivante, tels qu'on n'en trouverait d'aussi beaux ni dans les pâturages de la Cappadoce ni dans le pays des Numides... Et voyez comme tous les arts se ressemblent et comme ils obéissent tous au même principe! Si vous lisez une harangue de Démosthènes, une oraison funèbre de Bossuet, vous y rencontrez par intervalles quelques expressions familières, presque triviales, qui sont là pour apprivoiser le sublime, pour empêcher qu'il ne soit tendu et surhumain. Ainsi Phidias, au milieu de cette cavalerie divine, nous montre un cheval baissant et allongeant son encolure pour chasser une mouche qui le pique : et voilà un de ces détails naïfs qui nous donnent le change et nous font croire que l'art grec n'est autre chose que la simple nature, tandis qu'il en est l'essence même!

XIII.

LA SCULPTURE EN BAS-RELIEF, ÉTANT UN ART DE CONVENTION, OBÉIT A D'AUTRES LOIS QUE LA STATUAIRE. ELLE EST PLUS LIBRE DANS LE CHOIX DE SES MOUVEMENTS; ELLE EST MOINS ASSUJETTIE A LA RÉALITÉ PALPABLE; ELLE ARRIVE A LA VÉRITÉ PAR D'HEUREUX MENSONGES.

Le plus matériel en apparence de tous les arts, et le plus étroitement limité, la sculpture, a cependant sa part de caprice, de surnaturel et de poésie. Lorsqu'on la croirait enchaînée à la réalité solide, épaisse, tangible, elle présente des images d'une création arbitraire, des figures que l'imagination trouve naturelles et vraisemblables, bien que la raison les déclare impossibles à la place où on les montre. Quand on regarde à une lumière incertaine les longs bas-reliefs qui décorent les temples antiques, on s'imagine en effet qu'on voit sortir des profondeurs de la muraille des personnages qui, tout à l'heure effacés, immobiles, prennent maintenant un corps, tournent, se meuvent, s'avancent et vont bientôt rentrer dans le mur et disparaître, ou se dégager entièrement de la pierre qui, par un lien invisible, les tient encore attachés à ses flancs.

Il n'est rien de plus fantastique peut-être que cette efflorescence de vie qui se manifeste à la surface des monuments, et dont la magie de l'art nous donne le spectacle ou plutôt le mirage. Ne semble-t-il pas que l'inventeur du bas-relief fut un poëte, un rêveur, qui voulut réaliser une vision, en taillant dans la pierre dure les images qui lui étaient apparues saillantes et remuées?

Ceux qui préfèrent remonter aux usages pratiques pour découvrir les origines des arts, font naître le bas-relief de l'écriture symbolique des premiers âges. Les plus anciens reliefs sont en effet des *hiéroglyphes*, c'est-à-dire des caractères sacrés que les prêtres de l'antique Égypte gravaient sur les pylônes de leurs temples, et qui formaient une écriture mystique, dont les signes, inintelligibles au vulgaire, étaient néanmoins, pour la plupart, des figures d'animaux, des insectes, des oiseaux, des quadrupèdes, des reptiles, ou bien des êtres imaginaires, hybrides et monstrueux, composés de bêtes connues, tels que des serpents-vautours, des lions-éperviers. Au commencement, ces figures n'étaient indiquées sans doute que par un simple contour; mais bientôt, pour les écrire avec plus de force et d'une manière plus durable, on en creusa les traits profondément, sans donner encore une saillie à la surface de l'objet repré-

senté. Puis, l'on s'avisa d'arrondir les arêtes du contour et d'exprimer en un léger relief, dans le renfoncement de la pierre, les formes intérieures, c'est-à-dire les formes cernées par le dessin. Une variante remarquable du bas-relief égyptien, c'est qu'au lieu de saillir en dehors, il saillit quelquefois en dedans et rentre dans les parois de l'édifice. La figure, taillée en creux, est alors représentée par un vide, et c'est l'imagination du spectateur qui est chargée de remplir le moule et d'en tirer l'empreinte. Par ces divers moyens, aucune partie de la figure ne dépassait le niveau du mur, les profils de l'architecture étaient respectés et le relief ainsi incrusté pouvait se conserver durant des siècles.

Telles sont les diverses manières dont les plus anciens sculpteurs, les Égyptiens, ont gravé presque tous leurs hiéroglyphes et leurs autres bas-reliefs. Dans certains cas cependant — on en voit des exemples à Thèbes — ils prirent la peine d'enlever le fond autour de la figure et de la relever en bosse sur le nu de la muraille. Alors fut créé le bas-relief, tel que l'ont pratiqué les Grecs, tel que le comprennent les modernes, qui sont convenus d'appliquer ce nom à toutes les sculptures adhérentes à un fond.

Entre les reliefs d'une épaisseur à peine sensible, et des statues qui, très-peu engagées dans le bloc ou n'y touchant que sur un point, s'en détachent comme si elles étaient de ronde bosse, il existe, on le conçoit, de nombreux degrés de saillie. Mais ces degrés, nous l'avons dit, on peut les réduire à trois : le *haut relief*, celui que présentent les statues dont nous venons de parler ; le *demi-relief*, qui s'entend des figures saillantes à mi-corps, et le *bas-relief* proprement dit, où les objets sont représentés comme si, aplatis sur le fond, ils avaient perdu plus ou moins de leur saillie naturelle. Selon qu'elle emploie un de ces trois genres, la sculpture obéit à des principes différents, qui toutefois ne sont séparés que par des nuances, et qui tiennent à la lumière locale, à la distance voulue, à la place occupée, et à d'autres considérations dictées par la finesse du goût.

Le haut relief. — Il n'est pas indifférent d'appliquer à la décoration d'un édifice telle ou telle variété de relief. Une vérité première à se rappeler, c'est que *toute projection appelle l'ombre*, et que *toute surface plate appelle la lumière*. Il suit de là que le haut-relief convient aux ouvrages qui seront exposés en plein jour et qui, placés dans les parties les plus élevées du monument, ne seront jamais vus que de loin. Aussi les Grecs, aux belles époques de l'art, ont-ils employé le haut relief, presque la ronde bosse, pour les sculptures qui ornaient le fronton des temples, les métopes de l'architecture dorique et les frises extérieures. Moins sail-

lantes, ces sculptures eussent été dévorées par la lumière diffuse et seraient demeurées indistinctes. La même raison qui leur faisait donner des proportions colossales, ou un peu plus grandes que nature, voulait qu'elles fussent de plein relief, pour que l'œil pût en percevoir les formes à la faveur d'une ombre bien tranchée, et que rien ne fût perdu de leur divine beauté.

Ainsi les métopes du Parthénon et les figures qui remplissaient les deux tympans du temple sont de très-haut relief; mais leur saillie extrême, une fois adoucie par l'interposition de l'air, n'offrait plus rien d'exagéré et n'avait que juste le ressort indispensable. A mesure que le spectateur s'éloignait du monument, la sculpture se rapprochait de ses murs de marbre, et semblait être, non pas une décoration indépendante et ajoutée, mais une parturition du temple lui-même, laissant transparaître ses dieux. A Phigalie, la fameuse frise représentant le combat des Amazones était aussi presque de haut relief, et cependant elle ornait l'intérieur du sanctuaire. Mais le temple étant *hypèthre*, c'est-à-dire éclairé par une ouverture dans le comble, l'artiste avait dû tailler sa frise comme si elle eût été extérieure et à ciel ouvert.

Il est remarquable aussi, pour le dire en passant, que dans les sculptures des métopes et des frises, les motifs choisis étaient ordinairement des combats, et pourquoi? Parce qu'une telle donnée devait produire des lignes diagonales qui avaient le double avantage de mieux détacher le groupe sur les verticales de l'architecture, et de relier les perpendiculaires du triglyphe avec les horizontales de l'architrave et du larmier. Ainsi les quatre-vingt-douze métopes du Parthénon représentaient tantôt la victoire de Minerve sur un géant, tantôt la lutte d'une amazone contre un soldat de Thésée, ou l'enlèvement d'une jeune fille qui se débat contre son ravisseur, tantôt un Lapithe aux prises avec un Centaure, tantôt un Perse agenouillé, vaincu par un cavalier athénien, tantôt un char attelé de chevaux qui se cabrent et conduit par une femme à longue tunique... On le voit, le choix des attitudes et des mouvements est moins libre dans la sculpture des métopes que dans tout autre ouvrage. Il y faut non-seulement des lignes obliques faisant diversion aux cannelures verticales du triglyphe, non-seulement des ombres fermes et résolues, qui détachent le modelé des figures malgré la distance, mais encore des lumières aussi peu brisées que possible, par la raison que la corniche projetant son ombre sur les métopes quand le soleil monte, les formes présenteraient de la confusion si, à l'ombre portée par la corniche, se joignaient les ombres produites par les membres de la figure sur elle-même.

Voilà comment les calculs délicats d'un art accompli ont conseillé à

la sculpture en haut relief telle attitude plutôt que telle autre, alors qu'un mouvement tout aussi naturel aurait eu peut-être la préférence dans la statuaire. Un auteur qui a fort bien écrit sur les conditions matérielle du bas-relief, sir Charles Eastlake (*Contributions to the literature of fine arts*), dit à ce sujet : « Ce qui prouve d'une manière frappante « combien les attitudes sont limitées dans le haut relief (comparé au « relief plat) c'est que les actions contrastées des membres supérieurs et « des membres inférieurs, qui donnent tant de mouvement aux figures « et tant d'énergie, ne se rencontrent peut-être jamais dans les beaux « exemples de haut relief, tandis que, dans les reliefs aplatis, ces con- « trastes sont admis toutes les fois que le sujet les demande. Le *Gladia-* « *teur* serait impossible en haut relief parce que l'ombre particulière du « bras sur le corps, ou de l'une des jambes sur l'autre, ne pourrait pas être « supprimée, et qu'elle rivaliserait avec les ombres principales, desti- « nées à enlever toute la figure sur son fond. » Il faut observer, ajoute cet écrivain, que le haut relief en général n'est pas convenable pour les intérieurs où, sans parler des accidents auxquels il serait exposé, il ne peut recevoir le plein jour dont il a besoin. Dans les palais de Rome, on trouve souvent des murailles ornées d'une frise dont le relief est très-saillant et dont les figures, éclairées par une lumière oblique, projettent leur ombre l'une sur l'autre, ce qui les confond et embrouille tout le spectacle.

Le demi-relief (en italien, *mezzo rilievo*), celui où les objets ne présentent en saillie que la moitié de leur épaisseur ou un peu moins, ne saurait convenir comme le haut relief aux ouvrages placés en plein air et à distance. Les figures n'ayant pas assez de proéminence pour tourner, c'est-à-dire pour que l'œil aperçoive à la fois ce qui avance et ce qui fuit, leurs formes et leurs contours deviennent indistincts dès qu'on s'éloigne, parce que leur côté ombré se perd dans leur ombre portée, tandis que leur côté clair se confond avec le clair du mur. C'est donc pour les intérieurs ou pour les endroits facilement accessibles qu'il faut réserver la sculpture en demi-relief. Elle y est d'autant plus convenable qu'elle offre, dans la demi-rondeur des figures, une imitation sans tricherie qui, à raison de sa fidélité même, peut être vue de près.

Les anciens ont fait une heureuse application du demi-relief aux objets de forme ronde, tels qu'un vase, un fût de colonne, ou ce qu'on appelait un *putéal*, c'est-à-dire la margelle d'un puits sacré. Nous en pourrions citer de nombreux exemples, dont les plus fameux sont le vase de Médicis, le vase Borghèse, le vase en basalte du Vatican, qui est orné de masques scéniques, et celui du Capitole, qui offre les deux exemples

réunis, car il est rehaussé de feuillages et posé sur un putéal où sont sculptés les douze grands dieux. Il est sensible que des figures qui approcheraient de la ronde-bosse détruiraient ici la convexité voulue, déformeraient l'élégance du galbe et produiraient à quelque distance de la confusion, en s'obstruant l'une l'autre. Rapprochées de l'œil et à demi saillantes, elles se débrouillent aisément et n'altèrent pas le contour que le dessinateur a prévu. Ce sont des reliefs de ce genre, et même un peu plus modérés, qui ornent, à la frise, le petit monument choragique de Lysicrate, dont nous avons vu à Athènes la ruine admirable [1]. Ce tout petit monument étant circulaire, commandait un relief discret qui ne vînt pas dénaturer les profils de sa délicate architecture, profils que la rondeur de l'édifice présente toujours au spectateur, quel que soit son point de vue. Et il est si vrai que les artistes athéniens ont regardé à ces nuances, que le petit temple de la Victoire Aptère, voisin des Propylées, avait sa frise décorée de sculptures en plus haut relief, parce que, le temple étant cette fois rectangulaire, les sculptures de la frise, qui ne s'étendaient pas jusqu'aux angles, pouvaient avoir une assez forte saillie sans déformer les profils.

Le bas-relief proprement dit. — Du principe que toute surface plate appelle la lumière, il résulte que le bas-relief, celui qu'on peut dire *méplat* (pour en exprimer la faible épaisseur), convient aux ouvrages qui doivent figurer à une place toujours obscure. Si la fameuse frise du Parthénon est méplate, c'est qu'elle était constamment dans l'ombre, puisque, étant sculptée sur le haut des murs en dedans de la colonnade, elle ne recevait qu'une lumière de reflet et ne pouvait être bien distincte qu'aux heures où le pavé de marbre y renvoyait les rayons du plein soleil. Comment Phidias a-t-il su corriger ici l'inconvénient de la distance et suppléer au manque de lumière? En adoucissant le relief de ses figures. Il est, en effet, bien facile de comprendre qu'un relief ressenti n'aurait pu convenir à sa frise, parce qu'il aurait multiplié les ombres dans l'ombre. Le grand maître a donc voulu un ensemble de sculptures méplates; mais comme il fallait rendre distinctes ces sculptures haut placées, qui étaient séparées du grand jour par toute la largeur du péristyle, les contours ont dû être creusés net et ferme. On les a enlevés sur le fond par un escarpement à angle droit, de sorte que la masse de la figure se détache avec force, et que l'aplatissement du relief fait encore mieux triompher l'ombre de ses contours. Et pour que l'œil

1. Voir la gravure de ce monument à la page 195.

perçoive clairement ces lignes extérieures en qui résident la composition de la frise et sa première beauté, le modelé intérieur est peu saillant.

Il y a plus : dans le cas des formes superposées, lorsque un bras, par exemple, passe sur un torse, ou la jambe d'un cavalier sur les flancs de son cheval, l'objet le plus rapproché de l'œil demeure aplati, afin que son ombre ne vienne pas couper la forme de dessous, ni le disputer aux ombres plus essentielles qui dessinent tout le mouvement de la sculpture et qui en écrivent toute la pensée. Le statuaire David, nous montrant un jour dans son atelier les moulages de cette frise inimitable, exquise avec tant de naturel et si humainement divine, nous fit observer ces délicats artifices d'un art consommé qui le touchait au fond de l'âme. « Jean Goujon, nous disait-il, avait deviné en partie les principes de Phidias, car il répandait largement la lumière sur l'ensemble de ses figures, et il les détachait par un contour prononcé. Nos modernes, au contraire, tombent dans la mollesse par la liaison du contour avec le fond où il va se perdre. »

Il est vrai de dire que la frise du temple de Thésée, bâti par Cimon, fils de Miltiade, quelque trente ans avant le Parthénon, fut exécutée presque de haut relief, bien qu'elle fût placée en dedans de la colonnade comme la frise de Phidias. Mais le temple de Thésée étant peu élevé, les sculptures qui le décoraient se trouvaient beaucoup plus près de l'œil; elles étaient vues sous un angle plus ouvert, et conséquemment recevaient un reflet plus vif. Elles étaient donc conformes au principe qu'*il faut plus de relief là où il y a plus de lumière*. Jean Goujon — d'ailleurs bien digne des éloges que lui donnait David — a méconnu ce principe en aplatissant un peu trop les sveltes et très-gracieuses Naïades dont il a décoré la Fontaine des Innocents; pour ne point dépasser les profils timides d'un monument en miniature, elles sont restées indistinctes et noyées dans la lumière diffuse.

Visconti a remarqué (*Mémoire sur des sculptures du Parthénon*) que l'attitude de plusieurs statues célèbres avait été inspirée par les bas-reliefs de la frise et des métopes. La pose du *Jason* (autrefois appelé le Cincinnatus), qui se penche pour nouer ses sandales, est répétée dans la frise orientale du temple. Le *Mars* de la villa Ludovisi, qui a ses mains croisées sur son genou avec tant de souplesse, de grâce et d'abandon, est semblable au jeune dieu qui est assis à côté de Cérès dans cette même frise. Le *Centaure* d'Aristéas, qui a les mains liées derrière le dos, est l'imitation d'une métope. Les statues colossales de Castor et Pollux, qui sont placées à Rome sur le Quirinal et groupées avec des chevaux, ont une frappante analogie avec un cavalier à pied de la frise occidentale. Ces motifs, empruntés du bas-relief méplat par les sta-

tuaires antiques, nous font voir que le choix des attitudes y est moins limité que dans le haut relief, et déjà le lecteur en a deviné la raison : c'est que telle attitude, qui présenterait en pleine saillie des ombres éparpillées et une masse confuse, peut convenir au bas-relief, où l'artiste se



DANSEUSE DE LA VILLA ALBANI.

réserve de supprimer les ombres accidentelles par l'aplatissement des membres superposés.

Plus libre dans ses mouvements, — nous l'avons dit, — le sculpteur en bas-relief ose quelquefois la violence des attitudes et le jet des draperies volantes. Il ne craint pas d'agiter, sur le fond de marbre qui les soutient, les membres d'un faune aviné, les draperies d'une ménade en délire

ou d'une danseuse en mouvement. Mais combien elle est mesurée encore et discrète, la liberté de la sculpture antique! Avec quelle modestie élégante elle tient ses cymbales et frappe du pied la terre, cette *Danseuse* de la villa Albani, qui s'élance vers l'autel de Bacchus pour exécuter la saltation héroïque! Une telle agitation et un tel luxe de draperies seraient impossibles dans une statue. Le bas-relief, plus voisin de la peinture, permet de représenter ici les plis soulevés de la tunique flottante et le manteau surabondant que la jeune fille laissera tomber tout à l'heure, mais qui en ce moment remplit le cadre à souhait pour le plaisir des yeux.

Nous touchons maintenant à une question intéressante et grave, celle de la perspective à introduire dans la sculpture en bas-relief.

Les artistes grecs ont toujours considéré le fond de leurs bas-reliefs comme un plan solide et non comme représentant l'air, le ciel; et tout leur donne raison. D'abord, les ombres que porte un relief sur la surface d'où on le voit sortir, accusent assez clairement la solidité de cette surface, que ce soit un mur ou un vase, ou le fût d'une colonne; car, si le fond du marbre nous était donné pour le ciel, il serait absurde que les figures y projetassent leur ombre. En second lieu, si le sculpteur veut représenter l'apparente profondeur d'un tableau, il devra diminuer progressivement la grandeur des figures qu'il suppose éloignées; mais il n'en sera pas moins contredit par la lumière, qui frappera ces figures avec autant de force que celles du premier plan. Le peintre qui crée sa lumière avec ses couleurs peut sans doute produire l'illusion de l'espace par l'affaiblissement graduel de ses teintes; mais le sculpteur, n'ayant à sa disposition que la clarté du jour, ne saurait obtenir cette dégradation du lointain, parce qu'il manque à ses mensonges la complicité de la lumière. Que s'il espère exprimer l'éloignement par une diminution graduelle du relief, il arrivera très-vite, et trop vite, à fondre ses dernières figures sur la muraille, où elles disparaîtront.

Cependant, si les Grecs n'ont pas fait sentir la perspective dans leurs bas-reliefs, ce n'est pas qu'ils l'aient ignorée, puisque déjà au temps d'Eschyle, — c'est Vitruve qui nous l'apprend, — Agatarchus avait appliqué à la décoration scénique les lois de la perspective et enseigné l'art de tracer sur une surface plane, *in planis frontibus*, des édifices qui semblaient fuir. Ce n'est donc point par ignorance que les Athéniens ont évité en sculpture les effets d'optique; c'est que leur goût, devenu excellent, leur interdisait de rompre la gravité de l'architecture par des imitations de tableaux qui paraîtraient percer la muraille, et qui seraient encore plus malséantes sur un vase ou sur une colonne.

Est-il, en effet, rien de plus offensant pour le regard et pour l'esprit que de simuler une concavité à la surface d'un objet convexe et d'altérer, par une apparence de perspective, l'intégrité d'une colonne triomphale ou d'un beau vase? N'est-ce pas sacrifier, par une décoration à rebours, la chose décorée à ce qui la décore? Personne assurément ne croira que les lois si simples de la perspective étaient inconnues à l'architecte Apollodore de Damas, qui éleva la colonne Trajane, et pourtant cette colonne grandiose, dont la noble spirale portait jusqu'aux nues l'image de Trajan et le mouvement figuré de ses victoires, nous montre dans le fond de son relief des édifices qui ne s'enfoncent point selon les lois rigoureuses de la perspective mathématique, l'artiste ayant préféré une erreur habile qui respectait le galbe du monument, à une maladroite observation de plans dégradés et de lignes fuyantes qui, creusant le tambour de la colonne, eût produit l'illusion d'un percé là où il fallait maintenir l'idée d'une solidité indestructible. Sans doute Apollodore avait prévu que ses reliefs, relativement modérés, laisseraient indistincts les personnages qui devaient remplir les derniers anneaux de la spirale; mais il n'était pas non plus sans grandeur de ménager peu à peu cette confusion des figures que l'œil voyait monter et se perdre à la hauteur des nuages, de sorte qu'en devenant illisibles au sommet de la colonne, elles semblaient s'élever plus encore et se prolonger sans fin, parce que l'imagination pouvait en continuer la poésie jusque dans les cieux.

Phidias, lui aussi, tout en évitant les effets de la perspective dans la frise des Panathénées, n'avait pas craint cependant d'y introduire en quelques endroits une confusion apparente. On y voit se mêler, se confondre des figures équestres projetées l'une sur l'autre. Mais la répétition des membres et la superposition des chevaux sont ici un excellent calcul du maître pour mieux imiter le remuement embrouillé d'une cavalerie en action et le faire contraster avec l'isolement des autres figures et avec la tranquillité de leur marche solennelle. « Une procession de cavaliers qui « s'avancent deux ou trois de front, dit l'écrivain cité plus haut, nous « avertit d'avance que les figures sont semblables, et l'œil se satisfait, « ainsi que dans la nature, non pas en isolant chaque figure individuelle, « comme si elle avait un principe d'action séparé, mais en embrassant « le mouvement de la masse, car un seul mouvement indique tous les « autres (*for one indicates the whole*). »

Bien différent de l'art grec, le bas-relief moderne a subi l'influence de la peinture, devenue prépondérante. Le christianisme ayant mis l'expression au-dessus de la beauté, à l'inverse du paganisme, qui mettait la beauté au-dessus de l'expression, il en résulta que l'art expressif

par excellence, la peinture, donna le ton à la statuaire. Même à l'époque de la Renaissance, qui se croyait une résurrection de l'antique, la sculpture voulut simuler des tableaux de marbre sur la muraille des temples chrétiens; elle s'efforça donc de détruire l'apparence d'une superficie unie et solide. Ce fond, qui avait servi de page à une écriture sublime, on le creusa pour y multiplier les plans et y contrefaire la profondeur d'une peinture. Dès lors, les lois de la perspective furent obéies; la saillie extrême des rondes bosses fut un point de départ pour diminuer graduellement le relief jusqu'à ce qu'il en vînt à s'évanouir dans un éloignement supposé, où l'ombre et la lumière se fondaient ensemble.

Malheureusement, des sculptures qui, sous d'autres rapports, sont des chefs-d'œuvre de grâce, de naïveté fine et de naturel choisi, vinrent donner du lustre à ce faux système. Les bas-reliefs exécutés par Lorenzo Ghiberti sur les fameuses portes du Baptistère de Saint-Jean, à Florence, furent conçues comme des tableaux de bronze où, par la différence des épaisseurs et par la perspective linéaire exactement observée, l'artiste imita l'enfoncement des lointains, et y figura des montagnes, des arbres, des ciels, des nuages, pensant avoir ainsi réalisé un progrès mémorable sur la simplicité antique. Mais la solidité du fond démentait trop clairement la fuite de ces lointains illusoires; la porte, si bien historiée d'ailleurs, refusait de s'ouvrir aux percements de la vue, et en dépit de l'art, elle demeurait ce qu'elle devait être, un mur de bronze.

Vasari, qui n'écrivait pas sur la sculpture, on peut le croire, sans avoir consulté ou entendu Michel-Ange, Vasari lui-même signale l'absurdité de ces reliefs où le raccourci des objets est forcément trop brusque, « tellement brusque, dit-il, que dans les figures qui tournent le dos au « spectateur, la pointe du pied va toucher les os de la jambe (*toccarsi* « *gli stinchi delle gambe*). Et de semblables erreurs sont visibles en beau- « coup d'ouvrages modernes, même dans les portes du Baptistère de Saint- « Jean. » Mais la sagesse de ces observations n'empêcha point les sculpteurs italiens et français du siècle suivant, l'Algarde surtout et Pierre Puget (imités ensuite par les Falconet et les Pigalle), de recommencer des sculptures ultra-pittoresques, l'un dans son colossal bas-relief d'*Attila*, qui est à Rome, l'autre dans celui de *Diogène et Alexandre*, qui est au Louvre. Tout ce qu'ils avaient de verve, de sentiment et d'énergie, ces sculpteurs l'employèrent à remuer figures sur figures, à entasser plan sur plan, en diminuant la saillie du marbre depuis le plein relief jusqu'au méplat le plus effacé, dans une profondeur d'un ou deux mètres. On sent combien devait nuire à la pureté des formes, à la grandeur du style, cette

puérile recherche d'une illusion impossible. En fouillant çà et là des noirs inégaux pour les besoins du clair-obscur, on oublia les qualités essentielles de l'art. L'effet prit la place de la beauté. Une vaine perspective renversa les verticales de l'architecture. Au lieu d'élever l'âme par le spectacle des vérités idéales, on amusa l'œil par le jeu varié des lumières et des ombres. On put observer alors, comme le dit Quatremère de Quincy avec infiniment de justesse et d'autorité, que le bas-relief antique reste plus vrai dans son défaut de perspective que le bas-relief moderne dans son ambition d'imiter l'espace et de créer la couleur. « Le premier a beaucoup gagné par l'abandon de ce qu'il devait perdre; le second a beaucoup perdu par la prétention à ce qu'il ne pouvait gagner. »

Est-ce à dire que toute couleur soit interdite à la sculpture? Non; et c'est la signification morale du sujet qui donne au bas-relief sa couleur en dictant l'ensemble de l'effet. *Socrate buvant la ciguë* au milieu de ses disciples aura un aspect différent de la sculpture où il serait représenté *sauvant la vie d'Alcibiade dans une bataille.* Ici l'effet devra concourir à accentuer énergiquement la vie; là, au contraire, il faudra rendre le morne silence qui doit régner dans ce moment suprême. Les draperies, les nus, les cheveux seront traités d'une manière large et pâle. Pas de noirs qui, en répétant les ombres, donnent trop de mouvement à cette scène de mort. Il est un ouvrage grec où l'on voit Ulysse consultant l'ombre de Tirésias : le héros est de haut relief; la figure du devin est très-peu indiquée, très-peu saillante, et vague. Voilà comment la couleur est permise au marbre.

Oui, la sculpture en relief sera toujours bien dirigée, bien conseillée par les principes et par les modèles de l'art grec, soit qu'elle orne les vases, les tombeaux, les autels, soit qu'elle se développe pour animer une frise, ou se resserre pour décorer une métope, soit qu'elle déploie ses figures sur le fronton d'un monument ou dans les tympans d'un arc de triomphe, soit enfin qu'elle écrive sur le piédestal des statues ces traits épisodiques et familiers qui sont les notes d'une histoire dont la statue est le livre.

Toujours mesuré dans son élan, toujours délicat dans sa grandeur, l'art grec, cet art incomparable, s'est imposé volontairement des limites qu'il est dangereux de franchir, même quand on possède le génie d'un Ghiberti, d'un Donatello. S'il nous enseigne que le relief méplat a plus de liberté que le haut relief et la ronde bosse, il nous apprend aussi que la sculpture en relief n'est jamais mieux dans son rôle que lorsque, respectant les lignes et les plans de l'architecture, elle déroule ces longues processions de figures qui se succèdent comme les paroles d'un discours

homérique, et qui semblent passer en glissant sur la muraille, pareilles à des ombres, non pas avec la saillie entière et palpable des choses réelles, mais avec l'épaisseur insensible de fantômes qui paraîtraient à la surface des édifices, pour rentrer dans le marbre et s'évanouir au premier clignement de la pensée.

XIV.

LA POLYCHROMIE NATURELLE, CELLE QUE PRODUIT LE MÉLANGE DE PLUSIEURS MATIÈRES, PEUT CONVENIR A LA SCULPTURE, MAIS NON LA POLYCHROMIE ARTIFICIELLE.

C'est la plus haute qualité de l'art, c'est sa dignité, de ne pas être la même chose que la nature, de s'en distinguer en l'imitant, et d'emprunter sa langue, à elle, pour parler son langage, à lui. Tous les éléments de l'art sont dans la nature sans doute, mais aucun art n'existe que dans l'imagination de l'homme et dans son cœur. La nature, par exemple, nous fait entendre le mugissement de la mer, le murmure des ruisseaux, les intermittences du vent, le cri terrible des animaux ou leur doux ramage, ou la mélancolie de leurs plaintes, mais ni ces bruits ni ces silences ne constituent la musique. Il en est ainsi des arts du dessin, même de ceux qui semblent avoir l'imitation pour objet. L'effet qu'ils produisent sur notre âme est lié à des fictions, à des conventions qui se font accepter sans peine, parce qu'elles sont inventées selon l'esprit humain. De même que nous admettons au théâtre que Phèdre et Théramène s'expriment en français, de même nous consentons à admirer la peinture lorsqu'elle nous montre les profondeurs de l'espace sur une surface plane, en quoi cependant elle diffère de la vérité plus encore qu'elle ne lui ressemble.

Pour que les œuvres de l'artiste portent l'empreinte de son génie, il importe qu'elles se distinguent des œuvres naturelles, et que, loin de tenter une tromperie impossible, elles accusent une origine humaine en exprimant des sentiments humains, et quelque chose que la nature ne possède point, la pensée. Que dis-je? plus un art est semblable à la nature par certains côtés, plus il doit en différer sous d'autres aspects, à peine de perdre sa qualité d'art imitateur, pour devenir un simple procédé de répétition. Supposons que le statuaire s'avise de mettre sur la figure d'un héros un vrai casque, une vraie cuirasse, du véritable linge et des étoffes réelles, il ne fera pas une imitation, mais un pur pléonasme, car,

toutes les fois qu'il y a identité de matière entre la chose représentée et ce qui la représente, il n'y a pas imitation dans le sens de l'art, il y a répétition. Ces principes doivent être rappelés quand il est question de polychromie.

« Quel serait l'effet du coloris le plus vrai et le plus beau de la pein- « ture sur une statue ? » écrit Diderot. — « Mauvais, je pense. Il n'y a rien « de si déplaisant que le contraste du vrai mis à côté du faux, et jamais la « vérité de la couleur ne répondra à la vérité de la chose. La chose, c'est « la statue, seule, isolée, solide, prête à se mouvoir : c'est comme le beau « point de Hongrie de Roslin sur des mains de bois ; son beau satin si « vrai sur des figures de mannequin. » Diderot a raison. Si la sculpture, qui façonne ses images en ronde bosse, ajoutait à la vérité palpable des formes la vérité optique des couleurs, elle aurait avec la nature trop de ressemblance à la fois et pas assez ; elle serait tout près du mouvement et de la vie, et ne nous montrerait que l'immobilité et la mort. La couleur, après un moment d'illusion, ne ferait que rendre plus sensible et plus choquante l'absence de vie, et cette première apparence de réalité deviendrait repoussante quand on la verrait démentie par l'inertie de la matière. Nous en avons un exemple frappant dans les figures de cire : plus elles ressemblent à la nature, plus elles sont hideuses. Dès que le spectateur a reconnu leurs yeux d'agate au regard fixe, leurs cheveux postiches, leurs faux sourcils, leurs barbes rapportées, il se sent en présence de fantômes qui lui font horreur, précisément parce qu'il les voit semblables à lui-même. Les ombres impalpables que la peinture nous représente peuvent avoir de la poésie et un charme effrayant ; mais ces spectres épais et vides, en qui la vie n'est point et ne fut jamais, n'ont pas même la majesté de la mort. Ils ne sont, avec leurs vrais habits et leurs vraies couleurs, que ce qu'il y a de plus horrible à voir et à dire, de faux cadavres.

Il est vrai, toutefois, que pour les peuples enfants ou du moins pour cette partie du peuple qui, dans les pays les plus civilisés, reste toujours enfant, l'alliance de la forme et de la couleur a le privilége de flatter un instinct grossier, et de frapper avec plus de force l'imagination des ignorants et des simples. Quand on remonte aux époques les plus reculées de l'histoire, on y trouve la preuve que des fétiches de bois peinturés étaient proposés à l'adoration de la multitude, non-seulement en Égypte, en Judée, dans l'Inde, en Chine, mais en Grèce antérieurement au siége de Troie, treize ou quatorze siècles avant notre ère. Ces idoles primitives, celles de la Grèce, avaient leur garde-robe, leur toilette,

et pour serviteurs attitrés, des prêtres et des femmes. « Elles étaient, dit « Ottfried Müller, lavées, cirées, frottées, vêtues et frisées, ornées de « couronnes et de diadèmes, de colliers et de boucles d'oreilles. » Ainsi douées d'un simulacre de vie au moyen de couleurs vives et de vêtements réels, les divinités des premiers âges étaient plus formidables ou plus attirantes. Leur réalité qui inspirait aux uns une plus grande vénération éveillait dans les autres des idées toutes contraires, ainsi que nous l'apprennent certains passages de la Bible qui dénoncent les sculptures peintes de diverses couleurs comme pouvant éveiller la concupiscence des insensés. *Effigies sculpta per varios colores insensato dat concupiscentiam.* On le voit, l'usage de la polychromie en sculpture remonte aux temps barbares, à ces temps où les pauvres d'esprit se représentent leur dieu comme une personne riche, couverte de bijoux et de colliers, magnifiquement vêtue, telle qu'aujourd'hui encore se la figurent les populations ignorantes de l'Italie et de l'Espagne. L'idole répond à leur foi en proportion de sa grossièreté. On dirait que l'absence de l'art est justement ce qui rend vénérables ces vieilles images du culte, et que moins l'art s'y montre, plus la divinité s'y manifeste.

Telle est l'origine de la sculpture polychrome, ou, pour dire mieux, de la polychromie artificielle appliquée à la sculpture. Née d'un instinct sauvage, elle ne pourra jamais faire oublier entièrement le vice de son origine, malgré le génie des artistes qui l'exerceront; et si quelque chose doit nous étonner au premier abord, c'est qu'une pratique aussi étrangère aux lois de l'art se soit continuée en Grèce jusqu'aux époques les plus florissantes. Quand on y réfléchit, cependant, on conçoit qu'un usage introduit par la religion se soit perpétué avec elle dans l'art qui la servait le mieux, et que l'influence du prêtre ait maintenu le caractère des idoles pour conserver l'intégrité de la foi. Hostile aux innovations, le sacerdoce attache partout le même prix à la répétition des types primitivement consacrés, et, lorsqu'il est le maître, il asservit l'art à ses habitudes invétérées. En est-il une preuve plus éclatante que la sculpture égyptienne, restée uniforme durant tant de siècles et toujours occupée à reproduire les mêmes figures avec la même expression, la même attitude, le même geste, avec une telle fidélité au modèle imposé par le prêtre, que des milliers de statues paraissent être l'ouvrage d'un seul artiste qui aurait vécu et travaillé pendant quinze cents ans? Heureusement pour la Grèce que la liberté y fut plus forte que la routine. Poussé par son génie en même temps qu'il était retenu par la tradition religieuse, mais retenu avec tolérance, l'art grec sut peu à peu s'émanciper, grandir, se dégager de ses entraves en ayant l'air de les respecter, et atteindre à la perfection

dernière sans rompre d'une manière absolue et violente avec le goût des premiers âges.

Au temps de Phidias et de Polyclète, tandis que les vieilles figures en bois colorié continuaient d'être adorées dans les temples, avec leurs habits, leurs bracelets et leurs colliers, ces grands artistes sculptaient des images d'une beauté accomplie, mais qui, dans leur condition extérieure, gardaient un reste de ressemblance avec les idoles sacrées. Le peinturage des anciens fétiches était remplacé par une coloration naturelle, résultant des matières employées, telles que l'or, l'ivoire, le bronze, les pierres précieuses. Ainsi, à côté d'une poupée richement vêtue que la dévotion conservait dans le temple de Junon à Argos, Polyclète de Sicyone avait élevé une admirable statue faite d'ivoire et d'or, et, sur l'Acropole d'Athènes, à deux pas du sanctuaire où une image surannée de Minerve Poliade cachait son travail informe sous le magnifique voile que lui avaient brodé les vierges athéniennes, Phidias avait créé un des chefs-d'œuvre de la statuaire chryséléphantine, la Minerve du Parthénon. Mais ce chef-d'œuvre, encore une fois, comme la Junon d'Argos et le Jupiter d'Olympie, était un produit de la polychromie *naturelle*. L'illusion qu'il pouvait procurer par une certaine similitude de l'ivoire avec la chair, n'était pas due à une usurpation de la statuaire sur la peinture; elle était fournie par la nature des matières mises en œuvre; elle n'était pas cherchée avec affectation, mais rencontrée avec bonheur.

Il faut donc bien nettement distinguer, à l'exemple de ces grands maîtres, entre la polychromie naturelle et la polychromie artificielle. L'une se sert de matériaux dont la couleur indélébile convient à l'éternité voulue des œuvres monumentales. L'autre, employant des couleurs éphémères et variables, applique ce qui passe sur ce qui doit durer. La première s'approche de la vérité naturelle sans y prétendre. La seconde vise à l'illusion sans y atteindre; elle accuse son infériorité ou plutôt son impuissance en essayant de se comparer jusqu'au bout à la nature; au lieu de chercher les accents de la vie idéale, elle ne contrefait la vie réelle que pour mettre en relief les apparences d'une vie menteuse, immobile et muette.

Grâce à Dieu, les merveilles de la sculpture polychrome, la Diane Laphria de Ménechme, l'Esculape de Calamis, le Jupiter d'Olympie, la Minerve d'Athènes, la Junon d'Argos, si la main des barbares ne les eût détruits, ne nous forceraient pas d'admirer des statues coloriées, comme les madones italiennes ou espagnoles, aux robes de soie, aux joues vermillonnées, aux yeux pleins de miracles, mais des statues qui, étant

composées de diverses pierres, furent à proprement parler des figures *polylithes*, plutôt que des figures *polychromes*. Qu'un sculpteur taille l'image d'un nègre dans le marbre noir, rien de plus légitime; qu'il adapte sur cette figure une draperie en marbre jaune, par exemple, pour éviter une opposition tranchante, rien de mieux encore, à la condition que chacun de ces marbres soit monochrome et ne présente pas de taches qui jettent de la confusion dans les contours et dans les plans. Ce n'est là que de la polychromie naturelle. Mais encore y faut-il une sobriété bien entendue, beaucoup de mesure, car il n'est pas besoin de faire sentir combien serait contraire à la dignité de l'art, et à la grandeur des impressions qu'il doit produire, une marqueterie de marbres divers formant des bigarrures de couleurs, propres à morceler l'attention, là où il faut la saisir fortement par l'unité.

Chez les Grecs, au surplus, la polychromie des matières ou la sculpture polylithe était presque une nécessité locale. Quand on se souvient que l'architecture était revêtue, au dedans comme au dehors, de couleurs brillantes, de substances riches et variées, on s'explique à merveille que le sculpteur dut se mettre à l'unisson en employant, lui aussi, des substances variées et riches. Il obéissait en cela aux convenances optiques, de même qu'il se soumettait aux convenances religieuses et sacerdotales en rappelant, dans l'aspect de ses figures divinement belles, quelque chose des simulacres, informes mais vénérés, de l'ancien culte. Et combien elle fut discrète la polychromie des sculptures de Phidias, — si tant est qu'on doive l'appeler ainsi, — puisqu'elle se bornait à l'alliance de l'or et de l'ivoire, auxquels s'ajouta seulement une pierre précieuse enchâssée dans la prunelle de l'œil! La Minerve du Parthénon devant avoir, en sa qualité d'idole, des yeux transparents et diamantés, d'un éclat surhumain, d'une expression profonde, imposante, olympienne, Phidias, selon le témoignage de Platon (*Dialogue du premier Hippias*), choisit la pierre précieuse *qui se rapprochait le plus du ton de l'ivoire*, cherchant ainsi à suppléer l'unité des matières par leur harmonie.

L'illustre antiquaire qui a écrit avec tant de savoir et d'autorité le *Jupiter Olympien*, pour soutenir les droits de la sculpture polychrome, n'a fait après tout que justifier la polychromie naturelle. Or ce genre de polychromie, tant qu'il ne dégénère pas en mosaïque, ne saurait être blâmé par la critique la plus sévère. Quant à la pratique de peindre les statues, Quatremère n'a pu se défendre de la répugnance qu'elle devait inspirer à un homme d'un jugement aussi droit, d'un goût aussi sûr. Malgré son respect pour l'antiquité, il reconnaît en vingt endroits de son

livre que le coloriage des œuvres plastiques est un reste de barbarie, « un prestige fallacieux que le goût réprouve. » Il avoue que la Grèce, peu civilisée dans le principe, eut les habitudes de tous les peuples sauvages chez lesquels plus d'une sorte d'opinion entretient l'usage de colorier les idoles. Il convient qu'un pareil usage, lorsqu'il devient dominant, arrête le progrès des deux arts, parce que la forme et la couleur, comptant sur leur secours réciproque, se dispensent de se perfectionner isolément. « Le goût de la sculpture polychrome, dit-il, s'offre d'abord à « la critique comme susceptible d'une distinction principale qu'il faut « faire, entre les productions de ce goût qui perpétuèrent les pratiques « d'un instinct grossier par le mélange réel de la peinture avec la « sculpture, et celles où l'art devenu libre, mais toutefois soumis à pro- « duire des affections et des idées qu'on ne lui demande plus aujourd'hui, « conserva quelques traditions et quelques souvenirs d'une habitude « essentiellement incorporée avec la religion. »

Ainsi, chose à remarquer, c'est dans le *Jupiter Olympien*, dans un ouvrage composé en l'honneur de la polychromie, qu'on trouve les plus vives raisons pour la combattre, l'auteur n'ayant pas pu être converti par son livre. La réponse qu'il adresse aux adversaires de son opinion est celle d'un homme à demi gagné à l'opinion contraire. Le sentiment, chez lui, n'a pas été entièrement vaincu par l'érudition, et en fin de compte, il n'est resté ferme, convaincu, affirmatif, que sur le terrain de la polychromie naturelle, c'est-à-dire de la sculpture à plusieurs matières, telle que l'ont illustrée les Calamis, les Ménechme, les Polyclète, les Phidias; sur ce point, encore une fois, il ne saurait y avoir de dissidence bien sérieuse; ce serait même une inconvenance que de prétendre à justifier d'aussi grands maîtres. Entre leur statuaire chryséléphantine et le coloriage des statues, il y a tout un abîme, et s'ils composèrent leurs merveilleuses idoles en mariant l'or, l'ivoire et les pierres précieuses, ce fut sans aucun doute pour échapper à la nécessité de les peindre, et pour en finir, par cette concession au luxe du sanctuaire, avec le triste usage de singer la vie au moyen d'une coloration puérile.

Quand nous lisons dans la *République* de Platon la preuve que des Athéniens, cinquante ans après la mort de Phidias, continuaient de colorier les statues, que devons-nous en conclure, sinon que Phidias s'était volontairement affranchi de la polychromie *artificielle*, qui se pratiquait de son temps et qui lui a survécu? Née bien avant lui, cette pratique se perpétua dans la décadence romaine. Ce fut surtout sous le règne des empereurs que la sculpture, dégénérée, usa et abusa de la polychromie. Comme un vieillard qui bientôt va retomber en enfance, elle en revint aux habitudes

primitives. Transportant sur la place publique, dans les jardins, les cirques, les palais, ce qui avait eu sa raison d'être dans un temple, elle se plut à donner aux statues des yeux en émail ou en agate, dont la cornée était d'ivoire; elle y adapta des chevelures postiches, de fausses barbes, des lèvres en marbre rouge, des ongles en argent; elle leur mit des boucles d'oreilles, comme en eut la Vénus de Médicis; elle y passa des couches de couleur; elle y appliqua des dorures. Le ton ardent des chevelures blondes fut imité par l'or. La statue de Diane, dont le Corydon de Virgile voulait faire hommage à la déesse, devait avoir des brodequins rouges, suivant l'usage, dit le poëte, *in morem*. Les Hermès eurent des têtes de marbre jaune sur des gaînes en albâtre fleuri, et ces têtes rapportées amenèrent un autre genre d'industrie, les têtes de rechange. Pline mentionne un lion en marbre dont les yeux étaient incrustés d'émeraudes. La belle tête colossale d'Antinoüs, à Mondragone, avait des prunelles en marbre de rapport, et de minces lames d'argent appliquées sur le bord des paupières et aux points lacrymaux y simulaient la brillante humidité de la vie!... Voilà où conduit peu à peu l'oubli des principes. Un pas de plus, et l'artiste en arriverait à poursuivre l'illusion jusque dans le mécanisme des automates!

Il existe au Cabinet des médailles un beau buste romain (don de M. le duc de Luynes) qui réunit les deux genres de polychromie. Les yeux et les lèvres ont eu des couleurs naturelles et en portent les traces; les cils et les sourcils ont été matériellement exprimés par des fils en métal; le sculpteur est allé jusqu'à indiquer par des points la naissance de la barbe récemment rasée. Et cependant, il faut le reconnaître, ce buste a conservé du caractère et de l'expression; mais ce qu'il y reste de beauté sous des couleurs à moitié disparues, loin d'être un effet de la polychromie, est au contraire un triomphe de l'art sur la grossièreté de ses moyens.

Non, non, ce n'est pas dans la qualité des substances que nous devons chercher le beau, et à vrai dire, le luxe des matières est un élément dangereux dans le grand art; il doit être, pour un artiste supérieur, beaucoup moins une ressource qu'un embarras. « Si la statuaire chryséléphantine, « dit fort bien M. Beulé (*Acropole d'Athènes*), avait été entraînée dès ses « débuts (ce que nous ignorons) vers un luxe trop complaisant d'orne- « ments et d'accessoires; si en copiant les vêtements véritables des man- « nequins en bois, elle s'était attachée à en reproduire la variété, la « profusion, le clinquant, le premier soin de Phidias eût été de la rame- « ner à un goût sévère et au mépris de ces étalages. Je n'en veux d'autre « garant que sa manière grave, sobre, grandiose, telle du moins que nous

« la révèlent les jugements des anciens et les sculptures du Parthénon. « L'or et l'ivoire n'étaient point pour lui des trésors dont il fallait multiplier les éblouissements. C'étaient les plus belles substances où pût « s'imprimer la pensée humaine, les plus favorables aux conceptions du « sculpteur, mais à condition qu'il n'en fût point l'esclave... Pour un « artiste, elles n'ont que la valeur que son génie leur donne. Quelle « gloire, en effet, d'être parvenu, à force d'ornements et d'invention, à « dépenser un talent d'or de plus! Un artiste ordinaire sait déjà placer « plus haut la véritable beauté. On peut sans crainte reconnaître cette « sagesse au plus grand de tous les sculpteurs. »

Ce sont là les saines doctrines. Plus l'art est grand, plus il dédaigne la richesse. A mesure qu'il s'élève, il oublie les pratiques d'une imitation servile, et il crée à son tour des images, vivantes aussi, mais d'une autre vie que la vie réelle. Ces images, il ne les invente pas pour tromper les yeux, mais pour toucher les âmes. Il n'imite la réalité qu'afin de retrouver l'idéal, et au lieu de se montrer inférieur à la nature en rivalisant avec elle par la qualité des matières, il se montre supérieur à elle par les qualités de l'esprit. L'Égypte, qui a eu le sentiment du grand art, a coloré, il est vrai, ses bas-reliefs et ses statues, mais d'une coloration purement symbolique, de teintes crues appliquées sans rupture sur le massif, sans détails, sans aucune intention de vérité. On dirait qu'elle a pris soin d'éloigner l'idée ou le souvenir de la vie réelle en habillant de teintes violentes ces figures roides, immobiles, déjà si peu semblables à la nature par leurs proportions colossales, leurs signes hiératiques, leurs attitudes sacrées. Mais aujourd'hui que le temps en a effacé les couleurs, les colosses égyptiens de la Thébaïde n'en sont que plus étonnants, plus terribles, et c'est parce qu'ils diffèrent de la réalité qu'ils apparaissent, au milieu du désert, comme des êtres surnaturels, pétrifiés dans leur pensée, et d'une immortalité sublime.

XV.

IL IMPORTE AU SCULPTEUR DE POSSÉDER LA TRADITION DES DIFFÉRENTS STYLES QUI ONT RÉGNÉ DANS L'ART, ET QUI SONT COMME LES IDIOMES DE LA LANGUE QU'IL DOIT PARLER.

Quelle que soit la diversité des styles qui ont marqué les phases de l'art dans les temps antiques, jusqu'à l'avénement du christianisme, on peut réduire à trois principaux le nombre de ceux qu'il est essentiel

au sculpteur de distinguer et qui sont : le style égyptien, le style grec, le style romain.

Ces trois styles sont les seuls qui se rattachent à un principe et qui répondent aux trois grands aspects de la sculpture : le symbole, le type et le portrait.

Chacun de ces styles a eu ses époques et ses variations dans lesquelles la critique moderne a découvert encore bien des nuances; mais ce qu'il importe au statuaire de connaître, en étudiant une des faces de l'art antique, ce n'est pas la multiplicité des variantes, c'est au contraire le trait distinctif de l'ensemble, la caractéristique générale. Trop d'érudition serait funeste à un artiste, et l'archéologie deviendrait pour lui une entrave, une cause de paralysie. C'est affaire aux archéologues de démêler historiquement les causes des divers styles et les différences qui les séparent. A eux de débrouiller les origines encore obscures de l'art étrusque, d'en dire les qualités fortes, l'exécution dure, l'anatomie exagérée, l'expression ressentie et grimaçante. A eux enfin d'étudier les caractères, si nouveaux pour nous, de l'art asiatique, le style assyrien, et le style persan qui en dérive. Le sculpteur n'a rien à gagner à l'étude de ces styles qui ne sont à vrai dire que des manières, parce qu'au lieu d'être engendrés par un principe ils eurent des causes purement historiques et locales. Inférieur au style égyptien, l'art de Ninive et de Persépolis est plus réel sans être plus vrai, plus violent sans être plus terrible. Il est puissant, il est énergique, mais il a moins de grandeur; il est chargé d'ornements inutiles et il n'atteint ni au sublime par le calme, ni à la beauté par le mouvement.

Il suffira donc à l'artiste de se retracer à grands traits l'histoire de son art, et il lui sera moins profitable de posséder en détail chacun des divers styles qui ont triomphé, que de remonter au principe qui les engendra.

Style égyptien. — L'art de l'Égypte, le plus ancien de tous, est le plus facile à connaître, parce qu'il demeura stationnaire, uniforme, immuable, tant qu'il fut égyptien, c'est-à-dire jusqu'à ce que la domination des Ptolémées en eût changé un peu la physionomie en y introduisant ou plutôt en y laissant s'infiltrer quelque chose du génie grec. Considérée dans son ensemble, sans tenir compte des exceptions et des nuances, la sculpture égyptienne présente un caractère éminemment symbolique et rappelle toujours sa première destination, qui fut d'exprimer des idées religieuses et d'en être l'écriture imagée. Son berceau est dans le temple. Elle y figure d'abord à l'état de délinéation, et ne fait

que graver ses contours. Puis, elle s'enfonce en creux au dedans du mur ou elle saillit au dehors en bas-relief. Ensuite, elle se dégage de la muraille, non sans y adhérer encore par quelques attaches, et quand enfin la statue est complétement isolée, — ce qui est très-rare, car elle est presque toujours adossée à un pilastre, — elle trahit infailliblement son origine, qui est l'architecture, et sa raison d'être, qui est le symbole. Jetez les yeux sur une figure égyptienne : les formes y sont accusées d'une manière concise, abrégée, non pas sans finesse, mais sans détails. Les lignes en sont droites et grandes. L'attitude est roide, imposante et fixe. Les jambes sont le plus souvent parallèles et jointes. Les pieds se touchent, ou bien, s'ils sont l'un devant l'autre, ils suivent la même direction, ils restent aussi exactement parallèles. Les bras sont pendants le long du corps ou croisés sur la poitrine, à moins qu'ils ne se détachent pour montrer un attribut, un sceptre, une clef, une coupe, un lotus; mais dans cette pantomime solennelle et cabalistique, la figure fait des signes plutôt que des gestes; elle est en situation plutôt qu'en action, car son mouvement prévu et en quelque sorte immobile ne changera plus; il ne sera suivi d'aucun autre.

Cependant, par une compensation qui étonne, il se trouve que cet art égyptien, qui semble retenu dans une éternelle enfance, est un art grand, majestueux, hautement formulé. Il est majestueux et grand par l'absence du détail, dont la suppression a été voulue, préméditée par le prêtre. Gravée en bas-relief ou sculptée en ronde bosse, la figure égyptienne est modelée, non pas grossièrement, mais sommairement; elle n'est point dégrossie comme une ébauche; elle est au contraire finement dessinée, d'une simplicité choisie dans ses lignes et dans ses plans, d'une délicatesse élégante dans ses formes ou, pour mieux dire, dans ses formules algébriques.

Deux choses y sont évidentes et évidemment volontaires : le sacrifice des petites parties aux grandes, et la non-imitation de la vie réelle. Nue, la figure est vue comme à travers un voile; vêtue, elle est serrée dans une draperie collante, semblable à un second épiderme, de sorte que le nu se découvre quand il est voilé, et se voile quand il est découvert. Les muscles, les veines, les plis et les contractions de la peau n'y sont point rendus, ni même la charpente osseuse. La variété qui distingue les êtres vivants, et qui est l'essence de la nature, est remplacée par une symétrie religieuse et sacerdotale, pleine d'artifice et de majesté. Tous les mouvements exécutés par plusieurs figures sont soumis au parallélisme des membres doubles et paraissent obéir à un certain rhythme mystérieux, qui a été réglé dans le sanctuaire invisible, impénétrable. Le plus sûr

moyen d'expression dans l'art égyptien est, en effet, la *répétition*. Quels que soient le naturel et la souplesse d'un mouvement, il devient cérémonieux quand il est répété intentionnellement et plusieurs fois d'une manière identique, ainsi que nous le voyons si souvent dans les sculptures de l'antique Égypte. Elle appartient à l'ordre des choses sublimes, cette répétition persistante qui fait de toute marche une procession, de tout



EXEMPLE DE LA RÉPÉTITION DU MOUVEMENT DANS LE STYLE ÉGYPTIEN.

mouvement un emblème religieux, de toute pantomime une cadence sacrée.

Le style égyptien est donc monumental par le laconisme du modelé, par l'austérité des lignes et par leur ressemblance avec les verticales et les horizontales de l'architecture. Il est imposant, parce qu'il est une pure émanation de l'esprit; il est colossal, même dans les petites figures, parce qu'il est surnaturel et surhumain. Il demeure toujours semblable à lui-même, parce qu'il représente la foi qui ne doit point varier, et, il faut le dire, cette uniformité constante était singulièrement

favorisée par l'identité des races au moyen des infranchissables barrières qui séparaient les castes et s'opposaient ainsi à tout croisement. Enfin le style égyptien est engendré par un principe autre que l'imitation, et c'est volontairement qu'il s'écarte de la vérité imitative, car la faculté de rendre fidèlement la nature n'est pas plus étrangère aux Égyptiens qu'aux Grecs, et la preuve en est dans la vérité que présentent quelquefois les animaux, comparée à la manière convenue et artificielle dont la figure humaine est exprimée.

Une preuve encore de la volonté qu'eurent les prêtres de substituer le symbole à l'imitation, c'est que l'étude de l'homme physique et la connaissance de l'anatomie furent sévèrement prohibées chez ce peuple étrange qui respecta la mort plus que la vie, comme si la mort eût été pour lui l'initiation à une vie impérissable. Non-seulement la religion interdisait les dissections anatomiques, mais elle ordonnait qu'après l'incision unique faite dans les flancs du cadavre pour en tirer les intestins et procéder à l'embaumement, l'homme chargé par état de cette opération, à la fois nécessaire et sacrilége, prît aussitôt la fuite, pour échapper à la colère des parents qui le poursuivaient à coups de pierre.

Quand il modèle la tête humaine, le sculpteur égyptien l'imite avec plus de fidélité, et il montre bien ce qu'aurait pu être son imitation dans un art qui fût resté libre. Avec quelle force est exprimée la conformation de la race africaine! Comme il est bien taillé, ce visage des enfants de Cham, au profil déprimé, au nez aplati, aux lèvres épaisses, au menton rentrant et court, aux yeux allongés, obliques et placés au niveau du front! Et ces yeux, s'ils sont toujours ouverts, toujours entiers, et toujours de face dans les têtes de profil, ce n'est point assurément parce qu'un œil est plus difficile à dessiner de profil qu'une bouche; c'est sans doute parce qu'on a voulu, en dépit de la vérité, que l'organe révélateur de la pensée eût dans le visage humain une importance décidée et dominante.

Est-il besoin d'insister sur une tendance aussi fortement marquée au symbolisme, alors que tant de figures nous offrent la combinaison monstrueuse de corps humains avec des têtes d'animaux? « En montrant aux « yeux, dit Raoul Rochette (*Cours d'archéologie*), un corps d'homme « surmonté d'une tête de lion, de chacal ou de crocodile, l'Égypte n'eut « certainement pas l'intention de faire croire à la réalité d'un être pareil; « c'était une pensée qu'elle voulait rendre sensible plutôt qu'une image « vraie qu'elle prétendait offrir. Le mélange des deux natures était là « pour avertir que ce corps humain servant de support à une tête d'ani- « mal était une pensée écrite, la personnification d'une idée morale et « non pas l'image d'un être réel. » Oui, on peut le dire, la sculpture

égyptienne demeura une forme de l'écriture, un art essentiellement symbolique, et ce fut une raison de plus pour qu'elle restât immobile. Le symbole fut pour ce grand art ce qu'étaient pour les morts embaumés les aromates qui les conservaient; il le momifia, mais, en le momifiant, il le rendit incorruptible.

Style grec. — Une chose manquait à l'art égyptien : la vie. Ses figures, étant généralement emblématiques, représentaient autre chose qu'elles-mêmes. On n'y voyait aucune imitation de la nature individuelle qui seule est vivante. La pensée et la forme n'étaient pas encore fondues l'une dans l'autre et inséparables comme dans l'être vivant. L'art égyptien en un mot n'exprime que l'idée; il n'exprime aucune palpitation, aucun sentiment. Il était réservé à la Grèce de réveiller cette majestueuse momie, de lui redonner le mouvement, de l'assouplir et de lui ôter d'une main impie ses bandelettes sacrées, mais pour l'appeler à une autre religion, celle de la vie.

Ce ne fut pas sans peine et sans labeur que l'art grec parvint à franchir l'immense intervalle qui existait entre la sculpture symbolique de l'Égypte et cette sculpture de Phidias où triomphe l'imitation idéalisée, la vérité typique. Il y fallut une élaboration qui dura trois siècles pendant lesquels les maîtres se transmirent l'enseignement *de main en main*, dit Pausanias. Nous savons les commencements de l'art grec, ce qu'il eut à l'origine de rude et même de barbare. Le critique et l'historien peuvent s'instruire par l'étude des longs tâtonnements qui ont précédé la beauté rudimentaire du style grec, mais l'artiste n'a rien à apprendre dans une semblable étude. Ce qu'il doit savoir, c'est que, antérieurement au siècle des Pisistrate, qui est le sixième avant notre ère, l'art grec se développa lentement sous l'influence de deux génies différents, opposés, antagonistes, le dorien et l'ionien.

Le Péloponèse était la patrie des écoles doriennes qui florissaient à Corinthe, à Sicyone, à Argos, à Sparte et dans l'île d'Égine. L'Attique était le pays cher aux races ioniennes. Athènes était leur capitale, Athènes qui, par sa politesse, par son esprit mobile et souple, par son caractère plus humain, était l'antipode de la dure Lacédémone. Les deux génies qui furent représentés dans l'architecture par l'ordre dorique et l'ordre ionique, l'un viril et fort, l'autre féminin et délicat, accusèrent également leur opposition dans la sculpture.

Tandis que le génie attique, tirant de l'Égypte et de l'Orient ses prepremières inspirations, était conduit par le sentiment religieux plutôt que par l'observation de la nature, se plaisait aux lignes parallèles, se

rapprochait des types calmes, habillait ses idoles de draperies régulièrement ajustées, cherchait la sveltesse dans les proportions et tendait à l'élégance, le génie dorien, robuste, positif, amoureux de la force et de la rectitude, toujours près de la vérité palpable, toujours enclin à observer et à encourager les exercices du corps, devait engendrer et engendra cette sculpture dont les modèles nus et vigoureux développaient dans le gymnase leur agilité énergique, leur construction solide et bien équilibrée, leurs proportions courtes, la vie et la santé de leurs mouvements, cette sculpture, enfin, que nous appelons *éginétique*, parce que l'île d'Égine fut le théâtre où elle se produisit avec le plus d'éclat.

L'*Histoire de la sculpture avant Phidias* a été écrite dans la *Gazette des Beaux-Arts* par M. Beulé, d'une plume savante et ferme ; nous n'avons pas à la recommencer, ni même à en esquisser les grands traits: mais nous devons dire en peu de mots quels furent les caractères de l'art grec dans le style éginétique, empreint d'une physionomie si particulière, si fortement prononcée.

Deux éléments s'y combinent de la façon la plus étrange : la convention religieuse et la vérité naturelle. Le corps humain est étudié avec une connaissance précise de l'anatomie extérieure; la tête, au contraire, est constamment répétée d'après un type hiératique et consacré. Les cheveux, symétriquement frisés, semblent copiés sur une coiffure postiche et sacerdotale. Le visage a une coupe uniforme et son expression inaltérable est celle d'un sourire forcé. Les yeux sont aplatis, à fleur de tête, convergents et fixes. Le front est fuyant, les oreilles sont attachées très-haut, le menton est carré. Les lèvres, minces, fermées, relevées sur les côtés, achèvent d'exprimer la béatitude naïve et souriante que respire la face entière, et qui est stéréotypée sur toutes les figures, lors même qu'elles combattent, qu'elles frappent ou qu'elles meurent. Mais, par un contraste inattendu, à cet archaïsme inévitable de la tête s'oppose une imitation étonnamment vraie du corps humain. Les membres sont modelés avec savoir, avec une précision qui touche à l'aridité, sans détails toutefois, comme si l'épiderme était recouvert d'un voile collant et transparent. L'artiste fait ressortir surtout les qualités de vigueur, d'élasticité et d'aplomb qui font l'orgueil du gymnaste. Sous ce rapport, la sculpture éginétique ne serait pas éloignée de la perfection, s'il ne lui restait encore de la dureté dans l'accentuation des plans, qui sont carrément, sèchement écrits, de l'excès dans la saillie des tendons, de l'ostentation dans le rendu des muscles et du convenu dans les mouvements. En somme, ce qu'ont de frappant toutes les sculptures éginétiques, non-seulement les marbres d'Égine, mais les métopes de Sélinonte, les téla-

mons d'Agrigente, ce n'est pas l'image de la vie que fait circuler dans tous les membres l'invisible magnétisme de l'âme, c'est la vie purement organique, c'est la géométrie ou plutôt la dynamique rigoureuse du corps humain.

Le lecteur l'a déjà senti : le style éginétique est comme une transition entre le symbolisme de l'art égyptien et la beauté idéale de l'art grec proprement dit, de celui que représentèrent, entre autres illustres, Micon, Myron, Phidias, Alcamène, Polyclète de Sicyone, Naucydès d'Argos, Scopas, Praxitèle, Lysippe, Agasias d'Éphèse. Les figures égyptiennes étaient des emblèmes solennels, mais inanimés : les figures d'Égine, vivantes dans les membres, sont archaïques dans la tête et dans le maintien. La vie de l'esprit n'y est pas encore manifestée. Un reste de symbolisme a moulé pour ainsi dire l'expression des visages, en leur infligeant un sourire sacramentel, un caractère invariable de paralysie mentale, de mystérieuse inertie. Et cet archaïsme sacré, il se trahit également par la contenance, par les mouvements, par les draperies. La contenance? elle est roide et contrainte. Les mouvements? ils semblent cadencés, comme si un rhythme traditionnel en avait réglé la mesure. Les draperies? c'est là surtout que l'influence sacerdotale est visible. Combien elles sont imposantes et religieuses dans leur apprêt, ces draperies empesées, calmes, aux plis droits et parallèles comme des cannelures doriques! Voyez la Minerve éginétique d'Herculanum : elle menace, elle va frapper de sa lance, mais sa tunique n'en est pas moins plissée régulièrement et sévèrement. Son péplus rigide ne ressemble pas aux vêtements dont se couvrent les mortels; ses draperies que nulle main n'a touchées, que nulle passion n'agite, elles sont vierges, elles sont divines; elles témoignent de la haute sérénité que les dieux conservent toujours, même dans leur colère.

Tels sont les principaux traits de l'ancien style grec auquel les Éginètes ont donné leur nom. Singulier privilége du génie hellénique! Il est grand quand il s'éloigne à dessein de la nature; il va être à jamais admirable quand il s'en rapprochera. La distance qui séparait l'art grec de la perfection, Phidias l'a comblée. Il s'est affranchi de la roideur hiératique, et des formules sacrées qui enchaînaient la sculpture à l'archaïsme. Athénien par le sang, Dorien par l'éducation, il réconcilie les deux races et il résout leur contradiction en les élevant à une vertu supérieure. Par lui, la pensée et la forme sont fondues et merveilleusement équilibrées. Dans le style des Égyptiens et des Éginètes, l'artiste était, plus ou moins, l'esclave du prêtre, c'est-à-dire que la nature était emprisonnée dans le symbole ou gênée par le formalisme. Phidias a



MINERVE ÉGINÉTIQUE D'HERCULANUM.

égalé la forme à l'idée. Il a rendu l'une aussi belle que l'autre était grande. Au lieu d'exprimer l'idéal par l'immobile dignité de la mort, à l'instar des Égyptiens; au lieu de subir, à l'exemple des Éginètes, la servitude qui attachait à un corps vivant une tête inanimée et muette, il a saisi l'idéal dans l'essence du réel, du réel purifié, transfiguré, comme s'il eût un instant soulevé le voile qui nous cache l'exemplaire parfait, l'exemplaire sorti des mains de Dieu. Toutes les parties de la figure humaine étant harmonieusement pénétrées du même esprit, ce qui n'était en Égypte qu'un emblème, est devenu une création; ce qui n'était encore à Égine qu'un reste de formules abstraites, est devenu l'expression de la plus haute éloquence. Phidias, en un mot, a découvert le dernier secret, en achevant d'éveiller la vie.

Jusqu'alors aucun trouble de l'âme, aucune émotion, n'avaient encore palpité au sein du marbre. Phidias lui-même et son école préférèrent le beau à l'expressif, ou plutôt ils répandirent l'expression sur le corps entier; ils la mirent dans l'attitude, dans le langage des formes et le caractère des draperies, ne voulant point la concentrer sur le visage pour n'en pas altérer la beauté. Le sentiment qui se fit jour dans la sculpture grecque fut contenu au point de rester encore impersonnel. Qu'arrive-t-il cependant? Chaque figure ayant la dignité d'un type, il semblerait que le sentiment a dû s'affaiblir en se généralisant : c'est le contraire. Le type condense et résume en lui toutes les joies, toutes les douleurs; il n'est pas un : il est tous. Aussi l'émotion est-elle d'autant plus profonde dans l'âme du spectateur que le sentiment a été plus contenu dans l'œuvre de l'artiste. Il existe au Louvre et au musée de Naples un bas-relief de la grande école, qui a été plusieurs fois répété par la statuaire antique : il représente *Orphée et Eurydice* lorsque le poëte, oubliant les ordres de Pluton, se retourne pour voir Eurydice avant d'avoir quitté le séjour des morts. Mercure, qui les suit, les avertit déjà de se séparer. Un moment encore, et cette belle ombre va disparaître pour rentrer au fond de l'Érèbe. Est-ce une illusion du cœur? Est-ce une prévention qui nous abuse? Est-ce le prestige de l'antiquité qui nous domine? Nous ne savons, mais, pour nous, il n'est pas de marbre plus ému que ce marbre; il n'est pas de douleur mieux sentie que cette douleur. La mélancolie que respirent ces trois figures, si modérées dans leur mouvement et si graves, est la plus touchante peut-être que jamais la sculpture ait exprimée. L'expression toutefois n'a rien fait perdre aux figures de leur beauté idéale. L'harmonieuse tranquillité des lignes n'a pas été rompue. Les draperies ne s'agitent point. Mercure, le conducteur des âmes et des

songes, semble exécuter à regret les ordres du destin. Il avance doucement la main pour ramener aux enfers ce fantôme tant pleuré. Eurydice, à demi voilée, a la tristesse des mânes. Orphée, accablé de douleur, laisse échapper sa lyre découragée ; il baisse la tête et murmure un éter-



ORPHÉE ET EURYDICE.

nel adieu à celle qu'il voulait rendre à la vie et qu'il a rendue à la mort. Puissance mystérieuse de l'art! Voilà un dieu, une femme, un poëte, qui sont des êtres fabuleux, des types créés par l'esprit sous l'incubation de tout un peuple; mais ces mythes existent, ces types sont vivants, et c'est par là qu'ils nous appréhendent au cœur. Ils palpitent, ils souffrent, ils paraissent intérieurement émus, secrètement sensibles, et si leur calme

douleur nous impose autant qu'elle nous touche, c'est que le souffle qui les anime n'est pas une âme individuelle : c'est la grande âme de l'humanité.

La pondération exquise trouvée par la sculpture grecque au siècle de Périclès devait peu à peu se rompre. Le Parthénon avait montré tout ce que la majesté peut avoir de grâce et de chaleur, tout ce que la force comporte d'élégance. Au bout d'un siècle, la mesure fut dépassée ou commença de l'être. La grâce l'emporta. La forme, à son tour, voulut être supérieure à l'idée. L'art tendit à une sensualité qui du moins se rachetait par sa délicatesse; tant de charmes furent prodigués à la matière que bientôt il lui suffirait d'exprimer les enchantements de sa propre beauté. A cette évolution de l'art grec s'attache le nom de Praxitèle, contemporain de Lysippe et d'Alexandre le Grand. Longtemps encore l'art se maintint sur les hauteurs, Lysippe ayant repris la tradition héroïque de Polyclète et de Phidias.

La décadence ne fut sensible qu'au second siècle avant notre ère, quand la ligue achéenne fut vaincue par les Romains, et que Sicyone, Corinthe, Ambracie, furent saccagées par un soldat ignorant, le barbare Mummius. Athènes prise par Sylla fut le dernier coup. La déchéance de l'art devait coïncider avec l'asservissement de la patrie.

Style romain. — Du jour où la Grèce devient une province romaine, la sculpture hellénique subit l'influence du génie romain. Déjà un élément nouveau s'était introduit dans l'art statuaire au temps de Lysippe. Un élève de ce fameux sculpteur, Lysistrate, avait imaginé de mouler le visage des personnes dont il voulait faire le portrait : ce fut la première atteinte portée à la grandeur du style grec. Il descendait ainsi de la vérité idéale à la vérité individuelle. C'était l'inauguration du naturalisme. Sous le ciseau de Praxitèle, Phryné s'était transfigurée en Vénus : maintenant la déesse va redevenir une courtisane. Les Grecs avaient voulu la *beauté :* les Romains se contenteront du *caractère.*

Il faut en convenir, dans cette imitation d'une nature moins choisie, dans cette étude de la vie réelle, l'art romain, cultivé par des Grecs convertis au goût du vainqueur, conserve encore de la majesté; il demeure imposant et il acquiert même des accents nouveaux de vérité énergique et de fierté. Les belles traditions du geste et de l'attitude y sont maintenues. Les statues des empereurs joignent au naturel la dignité du commandement. Le nu y est modelé avec un sentiment juste des formes et des plans. Les bustes de Néron, de Vitellius, de Trajan, d'Adrien, de

Marc-Aurèle, sont des morceaux admirables, qui appartiennent cependant à un art inférieur. Et cette observation s'applique même au buste de Lucius Vérus, tant vanté et tant de fois reproduit. La dextérité de l'outil s'y étale complaisamment dans l'imitation des cheveux et de la barbe, Le marbre se frise en menues boucles; il est fouillé, assoupli, détaillé avec une adresse qui fait plus d'honneur au praticien qu'à l'artiste. Le rendu étant poussé plus loin dans une partie accessoire que dans la principale, qui est l'expression des chairs, il en résulte un défaut d'harmonie, le fini extrême de l'une contrastant avec l'insuffisance de l'autre. A côté d'une chevelure si étonnamment vraie, d'une barbe aussi bien crêpée, le front paraît sans finesse, la narine paraît sans vie et l'œil sans accent. Un sculpteur grec eût certainement évité une pareille dissonance.

C'est une marque infaillible de décadence que le trop de soin donné aux choses secondaires, le luxe de la parure, l'importance des ornements; et comment ne pas en être frappé lorsque Pline lui-même, qui n'était guère pourtant dans le secret, déplore l'amoindrissement de l'art romain, plus jaloux d'être riche que d'être beau? « Aujourd'hui, dit-il, les por-« traits ne représentent plus l'effigie vivante des personnes, mais leur luxe « et leur opulence. La mollesse des mœurs a perdu les arts, et parce « qu'on a négligé l'image des âmes, on néglige aussi celle des corps... « *Et quoniam animorum imagines non sunt, negliguntur etiam corpo-* « *rum.* »

Quant aux figures entières de style romain, nues ou drapées, elles ne sauraient non plus soutenir la comparaison avec les statues du grand style athénien. Prenons pour exemple l'*Antinoüs* du Belvédère : les proportions en sont belles et dignes d'avoir été étudiées, mesurées par Nicolas Poussin. Les formes sont châtiées; le balancement de la figure est aisé, noble et gracieux. L'ensemble vous appelle de loin et vous séduit; mais si l'on y regarde de près, après avoir jeté les yeux sur le Thésée ou l'Ilissus du Parthénon, on voit que la beauté de l'Antinoüs s'arrête à la surface, que les formes en sont relativement rondes et engorgées. Ce corps, dont l'anatomie est d'abord si bien décrite, manque d'élasticité et de chaleur, tandis que l'Ilissus et le Thésée offrent l'animation de la vie, le jeu facile des articulations, et cette souveraine liberté des membres qui promet le mouvement, parce qu'elle les rend légers et prompts à obéir. Auprès de ces morceaux incomparables, l'Antinoüs semble froid et languissant; ses carnations pleines mais chargées deviennent pesantes; et cette statue célèbre, transportée sur l'Acropole d'Athènes, n'y serait considérée ni comme un dieu descendu de l'Olympe, ni comme un athlète destiné aux triomphes du gymnase. Telle est l'infériorité de la

statuaire romaine dans l'expression du nu. Ses chefs-d'œuvre, éclipsés par les morceaux du grand style grec, passent au second ou au troisième rang. Ils sont évidemment de moins bonne race et de moins haute lignée.

Amples, convenables et dignes, les draperies romaines sont plus savamment disposées que saisies sur le vif. L'arrangement en est un peu froid, comme s'il était appris par cœur. Au temps des empereurs, du reste, la draperie est peu à peu remplacée par le costume. Lorsque les statues ne sont pas *achilléennes*, c'est-à-dire entièrement nues et armées d'une lance, des cuirasses historiées, aux riches ciselures, couvrent la poitrine des Césars. Ils portent tantôt l'habit militaire, tantôt un pallium jeté autour des reins, comme la statue de Nerva, au Vatican. Rome se plaît à costumer l'image des peuples qu'elle a vaincus. Sur l'arc de Titus sont représentés les prisonniers juifs traînés en triomphe. Autour de la colonne Trajane sont figurées en bas-reliefs les victoires de Trajan sur les Daces, reconnaissables à leurs costumes barbares. Marches, campements, passages de fleuves, batailles, harangues, tous les épisodes de la guerre y sont retracés d'un style fier jusqu'à la rudesse, aux plans ressentis, aux accents mâles. En passant d'Athènes à Rome, la sculpture n'est plus universelle et idéale, mais romaine et positive. Elle s'attache au portrait des hommes, à la réalité des choses. Elle n'est plus héroïque : elle est historique.

Tels sont les trois styles qui ont marqué les phases de l'imitation dans l'antiquité. Le style égyptien est emblématique et peu imitatif; le style grec élève l'imitation jusqu'à la beauté; le style romain la fait descendre au caractère. En un mot, ces trois styles ont été créés par trois principes : le symbole, le type, le portrait.

Ici doit finir le second livre de cette Grammaire. Toute œuvre d'art, en effet, peut être ramenée à l'un de ces trois termes qui sont irréductibles, le portrait, le type et le symbole. A moins d'être maniée par un ornemaniste, à moins d'abdiquer, la sculpture ne saurait produire un ouvrage qui ne soit ou emblématique, ou idéal, ou purement imitatif. Lorsque le christianisme ouvrit à la plastique des voies nouvelles, en lui donnant à exprimer les émotions intimes du cœur, les élans mystiques, la pénitence, la douleur et la béatitude du martyre, les douceurs de la charité, l'essence de ce grand art fut altérée par ces éléments nouveaux, qui le firent sortir de ses limites et l'entraînèrent dans le domaine de la peinture. Ne reconnaissant d'autre laideur que celle de l'âme, la religion

du Christ devait conduire la statuaire au mépris de la chair, au sacrifice de la forme. Dans l'excès de sa spiritualité, la sculpture chrétienne a été le plus souvent pauvre, maigre, mortifiée, oublieuse des proportions, dédaigneuse du beau. Mais par un miracle du sentiment, la pierre a été attendrie ; le marbre s'est senti pénétré de quelque chose qui lui était étranger et inconnu : la conscience.

Elles sont touchantes par leur grâce naïve ou imposantes par l'idéal qu'elles expriment, ces figures qui, au moyen âge, surtout au XIIIe siècle, furent sculptées sur le portail ou dans les niches de nos églises gothiques, à Paris, à Chartres, à Reims, à Strasbourg, à Bourges et ailleurs. Au commencement, la statuaire chrétienne, dans le Nord, est courte, ronde, grossièrement taillée. Celle du Midi, qui reflète l'art byzantin, présente des proportions géométriques, des plis comptés et parallèles, des vêtements chargés de perles et de galons. Les têtes ont des yeux saillants, fendus et retroussés à leur extrémité extérieure, des sourcils arqués, des cheveux minutieusement rendus. Les genoux en dehors, les pieds très-ouverts dispensent l'artiste de vaincre la difficulté des raccourcis.

Bientôt, cependant, la sculpture gothique s'élance avec l'ogive des voûtes ; ses figures prennent en hauteur des proportions démesurées ; elles s'allongent et, ne tenant à la terre que par un étroit support, elles montent vers les cieux. Marquées à l'empreinte d'une gravité religieuse, d'une foi vive, tranquilles, serrées et pour ainsi dire emmaillottées dans leurs draperies solennelles à force d'être simples, elles semblent avoir traversé la mort pour arriver au jour de la résurrection, ou bien, couchées sur les tombeaux, elles ont l'air d'attendre en silence ce grand jour. Une ressemblance individuelle, obtenue par le moulage, achève alors de les caractériser. La variété, au surplus, ne fait point défaut à la sculpture de cet âge. Si elle représente des femmes, elle les veut sérieuses dans leur sveltesse délicate. Les plis de leurs tuniques ou de leurs manteaux sont perpendiculaires ou obliques, mais toujours rares. Une sérénité pieuse, quelquefois l'ébauche d'un bienheureux sourire, leur tiennent lieu de beauté, car leur chaste vêtement ne recouvre que des épaules pointues, des poitrines effacées, des corps grêles, qui ont renoncé au luxe de la chair. Si l'artiste taille l'image d'un chevalier, il y met plus de vivacité et plus d'action. Les prêtres, au contraire, ont un aspect sévère, rigide et froid.

Tels sont les principaux traits du style gothique jusqu'aux premières années du XIVe siècle, où les draperies commencent à s'agiter, où les attitudes moins naturelles tendent à devenir maniérées. Pendant que çà et là on retrouve le charme austère, la ferveur, la grâce du siècle précédent,

l'ironie du laïque se fait jour. Les égarements du cloître, dénoncés par un ciseau satirique, ont imprimé leur grimace sur le visage des moines et des prêtres, qui rampent autour des archivoltes, vomissent l'eau des gouttières ou se cachent sous les ressauts de l'architecture. La laideur du vice, la caricature du péché, ont trouvé place dans cet art que la Grèce avait condamné, par une sentence héroïque, à ne chercher, à ne produire que le beau, et qui, pour représenter les instincts vicieux de la nature, avait dû créer des êtres d'une bestialité fantastique, le satyre, l'égipan, la sirène, le centaure.

Il est clair que, sous l'empire du christianisme, la sculpture a franchi ses frontières, en voulant s'approprier ce qui appartient à la peinture, ce qu'elle seule peut complétement réaliser : l'expression.

Expressive par excellence, la peinture était par excellence l'art chrétien. Aussi a-t-elle dominé dans les temps modernes. En Égypte, l'architecture avait été la commune matrice de tous les arts ; elle les avait tenus asservis à ses pensées, attachés à ses flancs. Durant les beaux siècles du paganisme, c'était la sculpture qui avait donné le ton. Mais, du jour où le christianisme triomphe, du jour où il manifeste son génie propre, la peinture prend à son tour le premier rôle. L'architecture et la plastique deviennent pittoresques. L'expression, le mouvement, le sentiment, le côté accidentel et relatif, qui sont l'apanage du peintre, remplissent l'art tout entier. Le vieux temple est remplacé par une église romantique ; la statuaire, transformée, se tourmente, se colore, abandonne son premier culte, et, en se particularisant, elle sacrifie son modèle idéal, qui est le type, son essence même, qui est la beauté.

Et cette prépondérance de la peinture, elle caractérise l'art moderne, même lorsque la Renaissance italienne se regarde comme une rénovation de l'antique. Depuis Giotto jusqu'à Raphaël, depuis les Pisani jusqu'à Michel-Ange, la sculpture est exercée par des peintres ; elle est dramatique au point que l'ébauchoir et le pinceau paraissent obéir aux mêmes lois. Les portes du baptistère de Saint-Jean, à Florence, se creusent comme une toile peinte dans les bas-reliefs de Ghiberti. L'intimité des physionomies, l'individualité des âmes, respirent dans les figures de Donatello, dont le naturalisme ingénu et la tendresse font oublier la présence du marbre. La statue équestre de Colleone, à Venise, frémit sous la main de Verocchio... Vient enfin Michel-Ange, génie hautain et amer, qui passe comme un météore, et qui, en apparence, est un phénomène unique, sans liaison avec le passé ni avec l'avenir. Cependant il manie lui aussi la gradine comme une plume de roseau. Il multiplie les contrastes, les attitudes forcées, tourmentées. Il fouille le bloc avec

le feu d'un improvisateur; il y fait jouer la lumière, et, lui qui ne met point d'effet dans ses tableaux, il en met, chose étrange, dans ses statues. Cette substance froide et grave, il y souffle son humeur personnelle; il la sature de tristesse, il y imprime les accents d'une bouderie sublime. Pour la sereine antiquité, l'ombre n'avait été que la condition du relief et de la lumière. Léonard de Vinci en peinture, Michel-Ange dans la statuaire, furent les premiers à faire de l'ombre une expression de mélancolie, de tristesse, d'inquiétude, de tout ce qui obscurcit l'âme. Après la terrible figure du *Pensieroso* qui médite si profondément, la tête penchée, au sein des ombres de la mort, après cette Vierge altière qui détourne la tête avec une moue inexprimable et divine, la sculpture a-t-elle fermé le cycle de ses évolutions? Non..., il lui restera toujours des *pensers nouveaux* à exprimer, et jamais elle ne sera mieux inspirée qu'en se rapprochant de l'art antique, non pour copier les Grecs, mais pour dégager de leurs marbres les lois invariables dont ils nous ont prouvé l'excellence.

FIN DU SECOND LIVRE.



ANNEXE AU LIVRE DEUXIÈME

GLYPTIQUE

I.

A LA SCULPTURE EN BAS-RELIEF SE RATTACHE LA GLYPTIQUE, C'EST-A-DIRE L'ART DE GRAVER EN RELIEF OU EN CREUX SUR PIERRES FINES OU SUR MÉTAUX.

Si l'on suppose que, par une invasion de la barbarie ou par un cataclysme, les monuments de l'histoire ont été détruits; que les traditions se sont rompues; que la notion du monde ancien s'est effacée de la mémoire des hommes; que les livres ont péri; et que, dans ce naufrage des connaissances humaines, il n'a été sauvé qu'une collection entière de pierre gravées, de monnaies et de médailles, il suffira peut-être de la découverte de cet unique trésor pour restituer à la longue les monuments disparus, pour renouer les traditions, pour refaire la science, pour recomposer l'histoire.

Les médailles, les monnaies, les camées, les intailles sont en effet des livres imprimés sur métal ou sur pierre dure : leurs descriptions sont parlantes; les hommes et les choses y sont figurés par des images palpables, patiemment creusées ou vivement sculptées en relief; les inscriptions qu'on y a burinées sont concises, mais claires, éloquentes et décisives; leur témoignage, enfin, sans être irrécusable, doit paraître plus naïf et souvent plus authentique et plus sûr que celui de l'histoire écrite, quand on pense qu'un instant et un trait de plume suffisent pour écrire une erreur ou un mensonge, tandis qu'il en coûte tant de peine et tant de jours pour les graver.

La superstition, la prudence, le sentiment de la personnalité, sont les causes qui, aux époques les plus reculées, donnèrent naissance à la glyptique. A mesure qu'on remonte vers les origines connues de l'histoire, on

trouve en plus grand nombre et en plus grande vénération ces amulettes que les ignorants et les barbares attachent à leurs vêtements ou suspendent à leur cou dans l'espoir d'écarter les maléfices, de prévenir les maladies et les calamités, de conjurer les esprits. Selon Pline, l'usage des amulettes était répandu dans tout l'Orient : de là les innombrables pierres gravées qui nous viennent de l'Inde, de la Chine, de l'Assyrie surtout et du territoire de Babylone, celles-ci consistant en cylindres de turquoise, de jaspe, d'hématite, qui représentent les images des divinités chaldéennes ou des signes mystérieux, et qui sont perforés d'outre en outre dans le sens de la longueur, pour être portés au cou. A la possession de ces cylindres s'attachaient sans doute les croyances superstitieuses de l'antiquité touchant les vertus inhérentes aux pierres précieuses, croyances qui nous sont attestées par les noms mêmes conservés à quelques-unes de ces pierres. Le jade, par exemple, est ainsi appelé du mot espagnol *pietra hijada*, pierre néphrétique, parce que les Chinois attribuaient à cette pierre une influence bienfaisante dans les maladies des reins. Le nom donné à l'*améthyste* signifie qu'elle est un préservatif contre l'ivresse, car il est composé de ἀ privatif et de μεθύω j'enivre. En Chine, les prêtres distribuaient dans les temples des espèces d'amulettes marquées de symboles auxquels se liaient des idées superstitieuses d'heur et de malheur. En Égypte et même en Éthiopie, la glyptique, très-anciennement connue, taillait des *scarabées* en agate, en cornaline, en jaspe, en lapis-lazuli, et ces images de l'insecte sacré qu'on trouve sur les momies, retenues aux cordons de la poitrine, ou placées entre les bandages, y figurent bien évidemment comme des emblèmes.

La prudence, le génie du commerce, la dignité personnelle, la jalousie, firent inventer ensuite les sceaux et les anneaux servant de cachet pour sceller l'entrée des magasins et des trésors, et pour cacheter les lettres, c'est-à-dire pour mettre une empreinte sur la bandelette de lin qui entourait les tablettes écrites. Le chaton de ces anneaux tenait lieu de signature. Il était la marque authentique employée dans les transactions. Il représentait la personne humaine, et, dans elle, ce qu'il y a de plus fier, sa volonté, ce qu'il y a de plus respectable, sa parole.

Aussi, par une loi de Solon, renouvelée sans doute de lois plus anciennes, était-il défendu aux graveurs de cachets, aux *dactylioglyphes*, de conserver l'empreinte des anneaux qu'ils avaient une fois vendus. Il ne faut donc pas s'étonner que l'usage des cachets soit constaté dans la Bible et dans l'histoire des nations les plus industrieuses et les plus commerçantes, telles que les Phéniciens, les Babyloniens, les Perses, les Grecs.

A Babylone, suivant le témoignage d'Hérodote, chaque citoyen avait

son cachet, et chez les Grecs, l'usage des anneaux doit remonter jusqu'à la guerre de Troie, s'il faut en croire Plutarque décrivant l'anneau d'Ulysse, sur lequel ce héros avait fait graver un dauphin, en mémoire du poisson qui avait sauvé Télémaque dans un naufrage.

Le cachet affirmait aussi les commandements du souverain et la possession des jaloux. Neuf siècles avant notre ère, Jézabel, écrivant une lettre au nom d'Achab, roi d'Israël, a soin d'y imprimer le cachet de ce prince afin que ses ordres soient obéis. Plus tard, Alexandre fait apposer le cachet de Darius sur les lettres destinées pour l'Asie. L'histoire a rendu fameuse l'émeraude que le tyran Polycrate jeta dans la mer, et qui, selon toute apparence, était gravée. Enfin, dans une comédie d'Aristophane, les *Thesmophories*, une Athénienne se plaint d'être retenue captive par un mari jaloux, qui a mis son cachet sur la serrure de la chambre conjugale.

Le mot glyptique, dérivé du grec γλύφειν, graver, ciseler, s'applique à la gravure des monnaies et des médailles (*Dictionnaire de l'Académie*) aussi bien qu'à la gravure en pierres fines, quoique ces deux branches de la glyptique soient distinctes et qu'elles obéissent à des lois ou plutôt à des convenances particulières, tout en suivant d'une manière générale les principes de la sculpture en bas-relief.

GRAVURE EN PIERRES FINES.

II.

L'ART DU GRAVEUR EN PIERRES FINES COMPORTE DES VARIATIONS OU DU MOINS DES NUANCES DANS LA COMPOSITION ET L'EXÉCUTION DES FIGURES, SELON LA MATIÈRE MISE EN ŒUVRE PAR LE GRAVEUR.

On distingue dans la gravure en pierres fines : les gravures en creux, qui sont les *intailles*, et les gravures en relief, qui sont les *camées*.

La gravure des camées ou des intailles emploie diverses substances dont il importe de donner au lecteur une connaissance sommaire : ce sont les pierres précieuses et les pierres fines.

Pierres précieuses. — On appelle pierres précieuses ou gemmes les pierres orientales les plus transparentes et les plus dures, qui sont le diamant, le rubis, le saphir, l'émeraude, l'améthyste, la topaze, le grenat, le béryl ou aigue-marine; mais de ces gemmes, les quatre premières

n'ont pas été gravées ou ne l'ont été que si rarement, qu'elles figurent ici pour mémoire.

Le *diamant* réunit toutes les conditions qui font rechercher une pierre : la rareté, la dureté, la transparence, l'éclat. C'est par allusion à sa dureté que les Grecs l'ont appelé ἀδάμας, que nous traduisons par diamant et qui signifie indomptable (de ἀ privatif et de δαμάω, je dompte), parce qu'en effet le diamant, qui entame tous les autres corps, ne peut être entamé que par le diamant. Les anciens ne l'ont jamais gravé, n'ayant pas même connu l'art de le tailler et de le polir. Cet art ne fut inventé qu'à la fin du XV[e] siècle par un Brugeois, Louis de Berquen. Le premier diamant qui ait été gravé, l'a été vers 1564, par Clément Birague, Milanais, qui vivait à la cour de Philippe II. Le graveur y a représenté le portrait du malheureux infant don Carlos. « Les grands artistes, dit Millin « (*Introduction à l'étude de l'archéologie*), ne doivent pas perdre leur « temps à traiter une substance aussi dure, qui n'ajoute à leur ouvrage « d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue, et à laquelle ils font « perdre de son prix en en diminuant le volume. »

Le *rubis* est ainsi nommé à cause de sa couleur ponceau. Les Grecs lui trouvant de la ressemblance avec le charbon ardent, l'ont appelé *anthrax*, charbon, et les Latins *carbunculus*, d'où nous avons tiré le mot escarboucle. Les Orientaux estiment les grands rubis plus encore que le diamant. Pline nous apprend que les anciens ne gravaient point le rubis parce que la couleur et le nom de cette pierre leur faisaient croire qu'elle fondait la cire.

Le *saphir*. Il en est du saphir, dit Mariette (*Traité des pierres gravées*), comme de toutes les autres belles pierres de couleur; plus le bleu, qui en est la véritable teinte, est foncé et velouté, plus la pierre est précieuse. Le plus beau bleu qu'on puisse désirer dans un saphir, est celui qui imite le mieux l'azur pur ou bleu céleste; mais cette riche couleur ne se trouve à un éminent degré de perfection que dans les saphirs d'Orient. Les modernes seuls ont quelquefois gravé sur saphir.

L'*émeraude*. Sous le nom de *smaragdus* (σμάραγδος), dont le mot émeraude est la traduction, l'antiquité comprenait toutes les autres pierres vertes comme les prases, les cristaux colorés, les malachites. « L'éme« raude, dit M. de Laborde (*Notice des émaux du Louvre*), était employée « par les anciens dans des dimensions dont nous n'avons pas d'exemple. » Cela n'est vrai que des différentes pierres vertes comprises sous le nom générique de smaragdes : les colonnes et les statues auxquelles on appliquait ce nom dans l'antiquité, n'étaient certainement pas de la même matière que notre émeraude. Cette gemme se tire maintenant du Pérou

et du Brésil; mais elle appartient aussi aux montagnes de l'ancien continent. On en trouve dans l'île de Ceylan, dans la Scythie, la Bactriane, l'Égypte. Ce qui prouve que les anciens la connaissaient, contrairement à l'opinion de quelques savants, c'est qu'il existe au Cabinet des médailles une petite émeraude de travail égyptien, sur laquelle est gravé un œil, symbole assez commun sur les pierres égyptiennes. Les graveurs antiques ont très-rarement travaillé l'émeraude. Ils se servaient de smaragdes pour se reposer la vue, au dire de Pline, et selon le même auteur, Néron, qui était myope, regardait les combats de gladiateurs avec une smaragde concave, propre à rassembler les rayons visuels (*ut visum colligant*). Les modernes ont assez souvent gravé l'émeraude.

L'*améthyste*. Nous avons dit plus haut l'étymologie du mot améthyste. Elle est colorée en violet et n'est jamais plus estimée ni plus belle que lorsque sa couleur est intense et veloutée comme celle de la pensée. Sa teinte vineuse la faisait choisir quelquefois pour y graver des sujets bachiques. Les plus hautes en couleur et les plus brillantes sont celles des Indes. Ce qu'on nomme *prime d'améthyste* n'est que l'améthyste ordinaire, cristal coloré, qui se trouve en morceaux de grande portée, et que l'on peut tailler en vases, en coupes et en colonnes. On voit à Paris, au Muséum d'histoire naturelle, une petite fabrique dont les colonnes sont en *prime* d'améthyste.

La *topaze* est la gemme d'un jaune doré que Pline appelle *chrysolithe*, pierre d'or. Ovide en ornait le char du soleil; et, en effet, la topaze a l'éclat d'un rayon du couchant. On la trouve dans l'Inde, au Brésil, dans les monts Ourals, en Sibérie, en Saxe. Comme elle est presque aussi dure que le diamant, les anciens ne l'ont point gravée; elle n'a été employée que dans les temps modernes et par exception. Jacques de Trezzo, célèbre artiste milanais, a gravé sur une topaze de Saxe, qui appartient au Cabinet des médailles, les bustes en regard de Philippe II et de don Carlos, revêtus de leurs armures.

L'*aigue-marine* est ainsi nommée à cause de sa couleur semblable à celle de l'eau de mer. Elle est d'un vert pâle qui tire parfois sur le bleu. En cette belle matière a été gravé un des chefs-d'œuvre de l'art antique, le portrait de Julie, fille de Titus, célèbre par ses amours avec son oncle Domitien. L'auteur de ce portrait admirable était un artiste grec, Evodos.

A la suite des gemmes il convient de mentionner une substance moins rare, moins parfaite, le cristal de roche, qui est précieux sans être une pierre précieuse. Quand il n'est pas glaceux, c'est-à-dire quand sa pureté n'est pas altérée par des parties nébuleuses ou des lames, le cristal de roche peut servir de matière à la glyptique. Suétone rapporte que Néron

possédait deux belles coupes en cristal sur lesquelles étaient gravés des sujets tirés de l'*Iliade*, et qu'il les brisa dans son désespoir, afin que personne n'y bût après lui.

La diaphanéité du cristal et des autres pierres transparentes donne lieu à un phénomène qui a été observé, mais qui n'a pas été expliqué. « Les objets qui sont gravés en creux sur des matières fort transparentes, « dit Mariette, paraissent être de relief quand on les regarde à travers le « jour. De même, lorsqu'une table de cristal gravée en creux est appli- « quée sur un fond d'or ou sur une couche de quelque autre couleur, et « qu'elle se présente au regard par le côté qui n'est point gravé, il se fait « une illusion à l'œil, et l'on croit réellement voir un relief. » Voici l'explication de ce phénomène : en gravant une intaille, on creuse le plus profondément les parties de la figure qui à l'empreinte devront avoir le plus de saillie. Il en résulte que la matière est plus mince dans ces parties que dans les autres, et que dès lors la lumière, y étant plus vive, les fait avancer sur les parties moins profondes, lesquelles sont moins lumineuses, parce qu'elles sont séparées du jour par plus d'épaisseur. L'image est alors retournée, le moins creux devenant sombre, le plus creux devenant clair.

Avant de graver une pierre, on la taille en rond ou en ovale. L'ovale est la forme la plus ordinaire et la meilleure, parce que les images qu'on y doit tracer, hommes ou animaux, sont toujours plus longues que larges ou plus larges que longues. Très-rarement on taille une pierre en carré ou en losange, par la raison que les contours anguleux de ces formes cerneraient l'image dans un cadre sec. Le carré n'a aucune dimension dominante, aucun sens, et le losange présenterait des vides désagréables, des angles aigus qui ne s'accorderaient pas avec les courbes de la figure gravée. Lorsqu'une pierre est polie et convexe, on l'appelle *cabochon*, à cause de sa ressemblance avec une tête arrondie, et ce mot s'applique souvent dans l'usage aux pierres non gravées, bien qu'il exprime simplement la convexité de la pierre, taillée ou non. Quant aux formes aplaties ou concaves, elles ont pour objet de faciliter l'opération du graveur qui doit y creuser une intaille.

Pierres fines. — Ce sont les pierres demi-transparentes ou opaques ou savonneuses, c'est-à-dire qui reçoivent, comme des bulles de savon, l'impression des couleurs primitives.

L'*opale* est la plus merveilleuse de ces substances. Aussi la trouve-t-on rangée quelquefois parmi les pierres précieuses. Sur un fond blanc, très-légèrement nuancé de bleu, elle se colore des nuances de l'arc-en-

ciel, et variant de ton suivant l'incidence de la lumière, elle réunit le feu du rubis, le vert de l'émeraude, la pourpre de l'améthyste, l'azur du saphir. Selon Mariette, cette faculté de réfléchir toutes les couleurs avec vivacité n'appartient qu'aux opales de l'Orient, mais le chimiste Dumas dit au contraire que la variété d'opale la plus précieuse et la plus noble, celle qu'on appelle improprement orientale, se trouve surtout dans la haute Hongrie.

Il est une variété qui ne rend point toutes les couleurs de l'iris, mais qui renvoie vivement les rayons du soleil : c'est la pierre qu'on nomme *girasol*, parce que son foyer semble tourner avec le soleil. Les musulmans l'appellent comme nous œil de chat, pour exprimer l'effet qu'elle produit dans l'obscurité, dit M. Reynaud (*Monuments arabes du cabinet Blacas*), effet qui est d'ailleurs commun à toutes les pierres que nous appelons chatoyantes.

La *turquoise* est une pierre d'un bleu tendre que les Égyptiens ont souvent gravée. Entièrement opaque, elle ne reluit qu'à la condition d'être taillée et polie. La meilleure forme à lui donner pour cela, c'est la forme ronde ou ovale en cabochon. Les ossements fossiles pénétrés par un oxyde métallique se colorent en turquoise, mais avec le temps leur couleur tourne au vert et finit même par s'évanouir. La substance que les graveurs doivent employer est la turquoise minérale, dite de vieille roche, qui vient de l'Orient et qui est susceptible d'un très-beau poli.

La *prase*, ou fausse émeraude, dont la couleur ressemble au vert du poireau, tire son nom du grec *prason* (πράσον) qui signifie poireau. C'est par une suite d'altérations que prase est devenu prasma ou plasma, ensuite presme ou prisme, et enfin prime. Les joailliers, dit Millin, regardant cette pierre comme la matrice des émeraudes, l'ont appelée *prime d'émeraude* et ils ont également donné le nom de *prime d'améthyste* au cristal violet qu'ils regardaient comme la matrice des améthystes.

L'*agate*. Les pierres que l'on nomme ainsi se trouvaient dans le lit du fleuve *Achates*, en Sicile, et c'est de là que leur est venu leur nom. Ce sont des pierres dures, fières sous le burin, d'une pâte extrêmement fine qui prend un très-beau poli. Elles présentent des couches concentriques, très-variées par leurs inflexions, mais sensiblement parallèles entre elles. « Ces couches, dit Dumas (*Chimie appliquée aux arts*), ont des couleurs « très-fines en général, et sont presque toujours nuancées d'une manière « agréable. Quelquefois elles renferment des accidents de tissu ou des « corps étrangers qui occasionnent des mouchetures dans leur intérieur. « On les appelle agates tachées. On désigne sous le nom d'agates *herbo-* « *risées* ou *mousseuses* des pierres de ce genre dans l'intérieur desquelles

« on voit des dessins bruns, noirs, verts ou verdâtres qui ressemblent à « des arbrisseaux ou à des filaments de plantes marines. » Il va sans dire que la glyptique n'admet point ces variétés de l'agate qui jetteraient de la confusion dans les images taillées par le graveur.

Lorsque l'agate est d'un ton fauve ou orangé brun, elle prend le nom de *sardoine*. Lorsqu'elle est d'un blanc laiteux, elle est appelée *chalcédoine*, et chalcédoine saphirine quand sa couleur blanche est très-légèrement nuancée d'azur. Si l'agate est d'un vert-pomme, c'est une *chrysoprase*, mot qui exprime le mélange du jaune doré et du vert. Enfin, si elle est d'un rouge de sang, c'est une *cornaline*. La teinte égale de la cornaline, sa chaude couleur, qui, vue à la lumière, devient écarlate, les arêtes vives qu'elle conserve, la font rechercher des graveurs.

Mais il est une sorte d'agate qui se prête encore mieux à la gravure, surtout à celle des camées, c'est l'agate à plusieurs couches. La présence d'une couche blanchâtre assez mince pour laisser voir une couche foncée qui transparaît sous cette espèce de peau, comme la chair sous l'ongle, a fait donner à cette pierre le nom générique d'*onyx*, du mot grec ὄνυξ, qui veut dire ongle et taie blanche sur l'œil, et qui exprime fort bien, dans l'un et l'autre sens, la superposition d'une couleur claire à demi transparente sur une couleur plus sombre. Les Italiens appellent l'onyx à deux couches *niccolo*, abréviation de *onicollo*, qui est un diminutif de *onice*, mais les antiquaires et les lapidaires appliquent particulièrement le nom de niccolo à une certaine pierre d'un bleu quelque peu ardoisé sur un bleu noir.

Lorsque l'agate contient un lit de sardoine avec des couches de chalcédoine et autres nuances de l'agate, c'est une *sardonyx*. Quelquefois la sardonyx présente cinq couches ; le plus souvent elle en a trois : une d'un ton jaune enfumé qui est celui de la sardoine, une autre blanchâtre, une autre bleuâtre ou noire.

Le *jaspe*, de la même nature que l'agate, ne s'en distingue que par son opacité ; il comporte aussi des variétés sans nombre, créées par les accidents qui, au moment de sa formation, ont altéré le tissu ou nuancé la couleur. Mais la gravure n'emploie et ne peut guère employer que les jaspes d'un seul ton, noirs, jaunes, verts, bruns, fauves, ou bien le jaspe dit *sanguin*, à cause des points rouges que la nature y a semés sur un fond vert. Les graveurs grecs du Bas-Empire ont profité de ces taches de sang pour représenter sur du jaspe sanguin le Christ couronné d'épines ou flagellé.

Mariette vante le jaspe rouge, qui est tendre, et qui par sa couleur ressemble à la cire d'Espagne ou au laque de Chine. En cette matière ont

été gravées de belles pierres antiques, notamment une intaille du célèbre Pamphile (Thésée tuant le Minotaure) et une tête de Minerve par un autre excellent artiste grec, Aspasios : celle-ci est représentée dans l'ouvrage de Eckhel, *Pierres gravées du cabinet de Vienne.*

Le *jade.* Il n'y a guère que les Chinois, les Indiens et les Persans qui aient travaillé cette pierre, laquelle, malgré son extrême dureté, ne se prête pas à un beau poli, parce qu'elle est grasse et comme abreuvée d'huile. Nous avons dit que le mot jade signifiait pierre néphrétique. Les vertus curatives que l'on attribuait au jade y ont fait graver des amulettes. La couleur ordinaire de cette pierre est le vert olive, qui brunit jusqu'à la serpentine ou pâlit jusqu'au céladon. Il y a du jade gris, qui est parfois nuagé de rouge; il y en a aussi d'un blanc neigeux, qui, à cause de sa demi-transparence, devient gris clair.

Les graveurs antiques ou modernes ont employé encore d'autres matières : des roches, telles que le granit, le basalte, la syénite; — des substances animales, telles que le corail, l'ivoire et les coquilles chatoyantes, comme le burgau, la nacre de perle; — des substances bitumineuses, telles que le *lapis-lazuli* dont la belle couleur d'outremer ne rachète pas suffisamment les défauts, car il est trop tendre; il tient mal ses arêtes et ne comporte rien de bien délicat; le succin ou *ambre jaune,* très-recherché des musulmans, surtout des femmes, pour sa transparence, son éclat doré et son odeur balsamique, qui dispose, dit-on, à la rêverie et à l'amour; — enfin des métaux, tels que l'*hématite,* oxyde de fer brunâtre, quelquefois teinté de jaune, qui a particulièrement servi à la gravure des cylindres persépolitains, des amulettes égyptiennes et des talismans dits *abraxas.* On nomme ainsi les pierres sur lesquelles sont gravées des formules magiques ou des caractères mystérieux, et que portaient, au commencement du christianisme, les gnostiques, les basilidiens. Ces sectes fameuses attachaient des idées cabalistiques au mot abraxas dont les sept lettres additionnées, selon leur valeur numérale en grec, forment le nombre mystique et astronomique 365. Ainsi se vérifie ce que nous avons dit touchant les origines de la glyptique et la part qui en revient à la superstition, ou à l'orgueil que peuvent inspirer les sciences occultes et surnaturelles.

Ces notions élémentaires étaient indispensables au lecteur. Il doit savoir, pour n'être pas complétement étranger au langage des antiquaires, qu'on entend par *scarabées* les pierres qui ont la forme de cet insecte, lors même qu'il n'y est point gravé; par *grylles,* les figures grotesques, les caricatures; par *symplegma,* toute composition bizarre, chimérique, monstrueuse, comme par exemple une tête de femme coiffée

d'un dauphin, un lapin armé d'un fouet, un singe avec deux trompes; et que le mot *pâtes antiques* se dit des empreintes en verre coloré, au moyen desquelles les anciens ont contrefait les pierres gravées et nous en ont conservé des moulages aussi précieux, à la matière près, que les originaux. Aujourd'hui l'imitation des gemmes, en verre ou en émail, a été portée au dernier degré de la perfection; quant aux empreintes sincères, elles se prennent avec de la cire d'Espagne, du plâtre très-fin ou du soufre.

Disons maintenant quelles idées dirigeront l'artiste dans la gravure de ces riches matières, déjà si mystérieusement colorées et si splendides quand elles sortent du sein de la nature, telles que les formèrent, dans l'âge du feu, des fusions et des affinités inconnues.

La glyptique est de la sculpture en miniature. Elle représente et elle doit représenter en dimensions microscopiques les choses les plus nobles et les plus grandes, tantôt des divinités, tantôt des emblèmes d'une haute signification, tantôt l'image d'un héros ou les traits de la beauté.

La première condition de ce petit art, ou plutôt de cet art en petit, est justement la grandeur. Pensée, forme, travail, tout doit y être précieux comme la matière employée; tout doit y être à l'état de concentration, à l'état d'essence. N'ayant qu'un mot à dire, on le choisira concis, profond et énergique. Une chose qui n'a pas été remarquée, c'est que le mot concision venant de *concisus*, taillé, semble fait exprès pour exprimer la qualité de toute ciselure dans la pierre ou dans le métal, et que par une vérité réciproque, le laconisme caractérise le langage de la glyptique, de même que le tranchant des mots incisifs marque le laconisme de l'écrivain.

Supposons que le sculpteur qui a modelé une statue de Jupiter, veuille la graver sur une pierre fine, lui suffira-t-il de faire subir une égale réduction à toutes les parties de sa figure? Non. Cette proportion mathématiquement exacte produirait une petitesse infaillible, une insignifiante miniature. Le personnage, portant sur des pieds imperceptibles, paraîtrait manquer d'assiette, de solidité et de force. Les membres les plus importants, ceux qui décident surtout de l'expression, la tête, le cou, les mains, seraient insaisissables et perdraient leur caractère. Il faudra donc, par un habile mensonge, conserver à ces parties plus d'étendue et de volume, de telle sorte que l'œil voyant des extrémités grandes, l'imagination suppléera l'impossible grandeur de la figure entière. Tous les autres membres seront augmentés par le regard de l'esprit.

Cette loi, qui nous est révélée par le sens critique, les Grecs l'ont con-

nue par le sentiment de l'art, ou, pour dire mieux, ils l'ont devinée par l'intuition propre à leur génie. Elle est écrite dans les plus fameuses intailles et dans les plus beaux camées. A mesure que l'image diminue en dimension, elle grandit en aspect. Le mouvement qui, dans une statue ou dans un bas-relief de grandeur naturelle, eût été suffisamment accusé par sa vérité seule, ils l'ont quelque peu chargé dans leurs pierres gravées, afin qu'il fût plus facilement saisi et plus expressif. Telle draperie qui, sur le marbre du statuaire, pouvait se diviser en plis abondants et variés, s'enrichir de nombreux détails et de nuances, ils l'ont formulée sur la cornaline ou la sardoine par ses lignes essentielles, par les plis qui, adhérant au nu, couvrent les principales formes et les saillies principales, et indiquent le mieux chaque mouvement.

S'agit-il de graver une tête, l'artiste y apporte la même préoccupation, celle d'exprimer beaucoup avec le moins de traits possible. Pour cela, non-seulement il abrége le modelé et procède par larges plans, ne mettant de finesse que dans le passage d'un plan à un autre, mais il fait ressortir toutes les formes qui déterminent le caractère par une légère exagération dans le sens de la nature, allongeant encore ce qui est long, ramassant encore ce qui est court, et sacrifiant aux saillies dominantes les saillies moindres. Il prononce, par exemple, les accents du nez, la proéminence des frontaux, la cavité plus ou moins profonde dans laquelle sont enchâssés les yeux, l'arc plus ou moins surbaissé que décrivent les sourcils. Il insiste sur l'épanouissement des lèvres, sur la fermeté et la carrure du menton. Ou bien, si c'est une tête de femme qu'il veut graver, il modèlera tous les creux de l'intaille ou tous les reliefs du camée de manière à se procurer des transitions légères, des ombres tendres. Une blonde Vénus, une Arsinoé, reine d'Égypte, une Philistis, reine de Syracuse, apparaîtront ainsi dans la transparence de la pierre fine dont la couleur limpide ne sera troublée ni attristée par aucun noir. La joue allant se perdre dans la rondeur du cou semblera ne faire qu'un seul plan uni et tranquille. Le regard du spectateur s'arrêtera au contour d'un front pur, à l'expression d'un grand œil ouvert, au sentiment d'une bouche dont la lèvre inférieure appellera un clair décidé et recevra comme un baiser de lumière.

Que si l'intaille ou le camée offrent des dimensions relativement importantes, si c'est une pierre de quinze centimètres de hauteur, comme la sardonyx orientale qui présente les têtes conjuguées de Ptolémée et de Cléopâtre, l'exagération diminuera, le graveur sera plus discret dans les mensonges de son art; il se rapprochera davantage des proportions qu'il eût respectées dans une sculpture ordinaire en bas-relief. La beauté

pourra se passer des sacrifices qui la faisaient paraître grande en petit. Au lieu de se laisser deviner, elle se laissera voir.

Il existe au Cabinet des médailles et antiques une aigue-marine de cinquante millimètres sur trente-cinq. L'artiste grec Evodos, qui florissait à Rome sous le règne de Titus, y a gravé en creux le buste de Julie, fille de cet empereur. Elle est représentée de profil, à gauche, coiffée sur le haut du front d'une touffe de cheveux crêpés, qui, sur l'empreinte en relief, produit une vive saillie. Opposées au ton grenu de ces cheveux, les chairs peu saillantes en paraissent plus fines et plus lisses. Les traits sont accusés résolûment dans toute la vérité de leur physionomie individuelle. Ils portent les traces de la vie et des altérations presque insensibles qu'elle indique sur le visage au moment où vont finir les passions de la jeunesse. Le graveur, cette fois encore, s'est contenté d'une imitation fidèle, bien sentie, et sans autre artifice que le contraste entre le méplat des chairs et le relief d'une coiffure selon la mode romaine. Cinquante millimètres lui ont suffi pour se dispenser de recourir aux tricheries savantes que la glyptique s'imposerait dans le chaton d'une bague. Le graveur qui veut apprendre, le curieux qui veut jouir, doivent regarder l'intaille d'Evodos comme un exemple admirable de la noblesse compatible avec le relatif du costume et l'individualité précise du caractère. Et quelle beauté aussi, et quel goût dans le choix de la matière! La teinte vert d'eau de l'aigue-marine, cette teinte diaphane qui change, s'évanouit et reluit tour à tour, selon le point de vue, cette teinte dont la nature vient apporter elle-même la poésie, fait paraître l'image comme si on l'apercevait dans le creux mobile d'une vague de la mer.

Nous avons dit que le graveur en pierres fines devait s'occuper tout d'abord des substances qu'il choisira pour les travailler. Les anciens y ont mis souvent beaucoup de tact et de délicatesse. Ce n'est pas indifféremment qu'ils ont employé la cornaline au ton rouge de chair, les teintes violacées de l'améthyste et les teintes laiteuses de la chalcédoine. Il y a une heureuse affinité parfois entre la matière et le sujet qu'on y veut tailler. Bacchus n'en sera que mieux caractérisé dans la couleur vineuse de l'améthyste qui bannit l'ivresse, et Vénus Anadyomène, sortant des flots, n'en sera que plus aimable et plus ruisselante dans le vert vitreux d'un béryl.

La matière au surplus modifie le travail du graveur et l'oblige à certains ménagements qui ne sont pas les mêmes pour l'intaille que pour le camée.

L'intaille n'est que le moule d'un relief, et comme on ne peut ni la

bien voir ni en bien apprécier toutes les délicatesses que sur le relief qu'on en tire, elle doit être creusée de manière à dépouiller facilement son empreinte. Les graveurs antiques ont creusé modérément et il est très-rare qu'ils aient poussé la profondeur jusqu'à produire, à l'impression, un relief qui serait presque de ronde bosse. C'est en général pour les figures d'animaux qu'ils ont réservé la profondeur de l'intaille, une vérité saillante et frappante devant suppléer ici à l'absence de la pensée que peut exprimer la figure humaine ou des grands caractères qu'elle peut offrir.

Nous en avons des exemples remarquables dans l'améthyste représentant un lion et dans la tête du chien Sirius, deux morceaux dont les estampes ont été publiées par Natter (*Méthode antique de graver en pierres fines*). Moins creuses sont les intailles grecques lorsqu'on y a gravé des têtes ou des figures humaines, même quand les têtes sont de face. Mais quelle que soit la profondeur qu'il se propose de donner à sa gravure, l'artiste doit avoir médité son sujet avant de choisir la pierre qu'il gravera. Si la pose est simple, si la figure se compose avec un mouvement assez modéré pour que la tête se trouve sur le même plan que le reste du corps, il faudra employer de préférence une pierre peu convexe, parce que si la pierre est très-bombée, le graveur aura trop enfoncé le corps avant de le placer sur le même plan que la tête. Cette leçon nous est donnée par un ouvrage parfait de l'art grec, le *Mercure* de Dioscoride, figure entière qui, d'une main, tient le caducée et de l'autre porte une tête de bélier dans un plat. Gravé sur une cornaline plate, ce Mercure est discrètement creusé. Eu égard à son attitude majestueuse et calme, il ne pouvait être taillé dans une pierre convexe. En la choisissant aplatie, Dioscoride (le plus illustre des graveurs dont les ouvrages nous ont été conservés) s'est procuré un autre avantage, celui de laisser peu saillante et par conséquent légère la draperie de son Mercure, draperie qui, enlevée sur une pierre plus épaisse, eût été grosse et pesante par le fait même de son épaisseur. Ainsi chaque branche de l'art a ses convenances intimes, ses précautions délicates, ses menus secrets, mais la matière jamais ne commande, parce qu'à mesure qu'elle crée une exigence, l'artiste en tire l'occasion d'une beauté.

D'autres ménagements sont voulus par le goût dans la gravure des camées. La plupart se font sur des sardonyx à deux ou trois couches de différentes couleurs. Le graveur, qui veut mettre à profit la diversité de ces tons et les taches accidentelles qu'il y rencontre, procédera autrement que s'il gravait une médaille ou une monnaie. Le plus souvent la pre-

mière couche est fauve ou tannée. La seconde est d'un blanc doux qui participe de l'ivoire et de la nacre. La troisième couche, ardoisée ou noire, semble préparée tout exprès pour servir de fond aux deux autres. Le graveur commence par épargner dans l'épaisseur du premier lit les parties de sa composition qu'il veut maintenir d'un ton roussâtre pour les opposer au blanc de la chair, comme une draperie, un casque, un diadème; puis il attaque le second lit dans lequel il taille et modèle les parties nues du visage ou du corps entier, suivant qu'il grave une tête ou une figure. Enfin, autour des nus, il enfonce l'outil jusqu'à ce qu'il ait découvert le troisième lit, le lit sombre, sur lequel ces nus vont se détacher en clair.

Voici par exemple un camée qui représente le buste d'Alexandre le Grand divinisé. Il porte le bandeau royal et son front est orné de la corne de bélier, qui le caractérise comme fils de Jupiter Ammon. L'artiste qui a gravé ce camée, en enlevant la première couche de sa pierre, a réservé à l'endroit voulu la corne de bélier qui se distingue maintenant sur le front et y forme à la fois une saillie palpable et un accident de couleur, mais un accident sans dureté, car la nature, coloriste infaillible, conserve de l'harmonie dans tous ses contrastes; elle n'associe jamais des tons hostiles, et les dissonances même, lorsqu'il lui arrive d'en employer, lui servent à réveiller l'accord, à le rendre plus piquant.

Parfois, c'est la chevelure ou la barbe, ou le casque avec sa jugulaire, ou le voile d'une reine, qui sont ménagés dans la couche la plus chaudement colorée, par opposition aux finesses d'une peau claire, demi-transparente et polie. Mais quelle que soit la combinaison du graveur, il est obligé par une loi rigoureuse de trancher net le contour de ses figures et de séparer les couches par un escarpement qui les empêche de se confondre. Si le même objet touche à deux couleurs par l'indécision de ses bords, ou, comme disent les gens du métier, si les couleurs *se boivent*, le dessin n'est plus lisible, les plans se noient l'un dans l'autre, les tons deviennent des bavochures, et toute finesse disparaît là où le mérite essentiel est justement la finesse. Comment faire suivre à l'œil le profil fier d'une Minerve, si ce profil n'est pas très-distinctement enlevé sur la couleur du fond par une incision en talus, ferme et nette? Et si deux têtes, un Ptolémée et une Cléopâtre, sont *conjuguées*, c'est-à-dire superposées l'une à l'autre sur le même profil, comment distinguer la première de la seconde, autrement que par une coupure abrupte qui détachera le casque du héros sur la chevelure de l'héroïne, et accusera le relief de la tête virile sur le méplat du profil féminin?

Même observation quand il s'agit d'une composition nombreuse

formant une sorte de tableau en clair-obscur — un de ces tableaux qu'on appellerait en peinture *camaïeux* pour exprimer leur ressemblance avec les camées, — comme l'*Amphitrite* de Glycon, ou bien comme l'*Apothéose d'Auguste,* le plus célèbre et le plus grand de tous les camées connus. C'est une sardonyx à cinq couches, qui n'a pas moins de trente-cinq centimètres de hauteur sur vingt-six de large; elle fut apportée de Constantinople par l'empereur Baudouin II et déposée par Louis IX à la Sainte-Chapelle, d'où elle est passée au Cabinet des médailles.



AMPHITRITE, PAR GLYCON.

(Sardonyx du Cabinet des médailles.)

Albert Rubens, fils du grand peintre, en a écrit une description raisonnée en latin pour expliquer la planche publiée par Jacques Le Roy sous le titre *AchatesTiberianus*, et l'on en peut voir d'autres estampes dans beaucoup d'ouvrages à figures, tels que ceux de Montfaucon, de Millin, de Mongez et de Charles Lenormant. Le camée se divise en trois parties étagées. La partie supérieure représente les ancêtres divinisés de Tibère. Auguste, monté sur Pégase, est reçu dans le ciel par Énée qui lui présente le globe, et par Jules César qui a la tête *radiée* comme dieu, *voilée* comme pontife. Au centre, majestueusement assis sur un même trône, Tibère et sa mère Livie reçoivent les hommages de Germanicus et d'Agrippine, en présence de la seconde Antonia, belle-sœur de Tibère. Sur la même zone, on distingue d'un côté Drusus, fils de Livie, de l'autre le jeune Caïus, fils d'Agrippine, reconnaissable à cette sandale militaire garnie de clous saillants qu'on appelait *caliga,* et d'où lui vint le surnom de Caligula. Sur la zone inférieure, des groupes de captifs figurent les nations vaincues. Le graveur, avec une adresse admirable, s'est fait une ressource des difficultés que lui offraient l'interposition et l'inégalité des couches. Il a successivement épargné les diverses teintes, marron,

ivoire, fauve, blanche et ardoise foncée de la sardonyx, pour colorer les habits orientaux et les draperies impériales, le bonnet phrygien d'Énée, les casques avec leurs cimiers, leurs griffons et leurs mentonnières, les boucliers, les chevelures et les couronnes. Le style mâle, élevé et fier de ce camée fameux est déparé au premier abord par un aspect de roideur dans quelques figures où se retrouve la pesanteur romaine; mais, comme le fait observer Charles Lenormant (*Trésor de numismatique et de glyptique*), « cette roideur qui choque les yeux peu exercés, est en quelque « sorte une nécessité du genre. C'est par ce moyen seulement que les « artistes anciens ont pu conserver à des surfaces polies sur lesquelles « glisse la lumière, la fermeté et la netteté du trait. »

En dehors de ces dimensions exceptionnelles, l'art antique s'est bien gardé de multiplier les figures dans les pierres gravées; il s'est abstenu d'accomplir le tour de force qui consiste à faire tenir sur un espace grand comme l'ongle, une composition aussi compliquée, par exemple, que la bacchanale gravée sur le prétendu « cachet de Michel-Ange, » cornaline longtemps réputée antique, mais reconnue moderne aujourd'hui (*Catalogue des camées de la Bibliothèque impériale*) et qui doit être regardée en effet comme un ouvrage de la Renaissance, par cela seul qu'on n'y trouve ni la sagesse antique, ni ces habiles artifices qui, dans les infiniment petits, rappellent l'idée de grandeur.

Quelquefois, certains accidents de l'agate sont ingénieusement saisis par le graveur, qui transforme en beautés les heureux caprices du hasard. Une sardonyx des cabinets Crozat et d'Orléans, mentionnée par Mariette (*Description des pierres gravées de Crozat*), renferme dans un petit espace trois têtes de femmes d'une beauté ravissante, toutes trois de profil et accolées l'une sur l'autre. Les chairs légèrement animées en quelques endroits d'un incarnat qui leur donne la vie, sont restées blanches sans que la blancheur se mêle à la teinte du fond ni à celle des draperies dont chaque tête est voilée et qui sont colorées d'un beau rouge. L'accident tourne au profit de la grâce.

Dans la représentation des animaux, la vérité est familière aux graveurs antiques, mais une vérité ressentie, qui insiste sur la construction de la bête, sur les attaches, sur les muscles que l'action met en jeu. Intailles ou camées, les figures de lion, d'éléphant, de taureau, de vache, de sanglier, de bouc, de cerf, d'aigle, d'épervier, de chouette, de dauphin, gravées par les Égyptiens, les Orientaux, les Grecs, sans être toutes d'un excellent travail, sont le plus souvent remarquables par une imitation de la nature qui en dégage les traits essentiels, ceux qui expri-

ment l'habitude et qui écrivent le caractère. Le creux en est profond dans l'intaille; la saillie en est vive dans le camée. Rien de plus beau en ce genre que le *Taureau dyonisiaque* du graveur grec Hyllos, qui florissait au siècle d'Auguste. Le sentiment de la force dans la fureur, l'énergie du mouvement, la résolution du travail, y sont admirables. Ce taureau qui se mord le genou et va labourer la terre de ses cornes, est une allu-



TAUREAU DYONISIAQUE.

(Cabinet des médailles.)

sion à Bacchus lui-même, emporté par l'ivresse dont il est le dieu; c'est un emblème saisissant de l'âme humaine retombée sous le joug de la nature et revenue à la bestialité aveugle et intrépide de ses instincts. Bien que l'artiste grec ait finement fouillé dans la chalcédoine les poils du front et des oreilles, et la guirlande de lierre qui entoure le corps de l'animal, ces détails qui pouvaient rapetisser l'image n'empêchent pas qu'elle ne soit frappante par la fierté du style et qu'elle ne reste, en dépit de son exiguïté, grande et mâle.

Ici, comme dans les autres pierres gravées des belles époques, l'art grec nous dit son secret, qui consiste, pour frapper juste, à frapper fort.

GRAVURE EN MÉDAILLES.

III.

LA GRAVURE EN MÉDAILLES VEUT UN STYLE LACONIQUE ET CONCENTRE QUI ABRÉGE LE MODELÉ DES FORMES ET N'EN DONNE QUE L'ESSENCE.

Les principes que nous venons de formuler s'appliquent aux deux branches de la glyptique, et, sauf quelques nuances, sont les mêmes pour la gravure en médailles que pour la gravure en pierres fines.

Le mot médaille vient de l'italien *medaglia*, qui vient du grec *métal-*

lon (μέταλλον). La médaille est en effet une pièce de métal marquée de certains signes qu'on y grave pour célébrer un événement mémorable ou conserver le souvenir d'un personnage illustre. Si la pièce de métal porte l'empreinte d'un État souverain ou d'un prince, pour servir comme moyen d'échange, c'est une *monnaie*, et ce mot qui dérive du latin *monere*, avertir, exprime le soin qu'a pris l'autorité publique d'indiquer sur les pièces destinées à la circulation leur poids et leur valeur. La monnaie s'appelait en grec *nomisma* (νόμισμα), en latin *nummus*, deux mots dont l'étymologie atteste l'intervention de la loi dans la fabrication des monnaies. De *nomisma* vient *numismatique* ou science des médailles, et comme les médailles antiques, surtout les médailles grecques, sont pour la plupart des monnaies, le terme numismatique n'en est que plus propre à désigner la connaissance de ces monuments.

La gravure en médailles, comme tous les arts, et la numismatique, comme toutes les sciences, ont leur langage particulier dont les principaux termes veulent être expliqués au lecteur.

On distingue dans une médaille la face et le revers : la *face*, qui est ainsi nommée, parce que c'est le côté où se voit d'ordinaire une tête humaine; le *revers*, qui est le côté opposé à la tête, et sur lequel on grave un relief quelconque ou simplement une inscription. La face est appelée quelquefois l'*avers* ou bien le *droit*. Toute image gravée sur la face ou le revers est un *type*. Cette distinction entre le revers et la face n'a pas toujours existé. Dans l'origine, le monnayeur, pour fixer la pièce qu'il allait frapper du marteau, la posait sur une enclume dont l'extrémité avait des formes saillantes purement géométriques. Ces formes saillantes ont produit au revers des compartiments en creux que l'on nomme *aire*. Le génie artiste des Grecs, leur goût, le besoin qui les possédait d'orner toute chose, leur fit bientôt remplacer l'aire en creux par une gravure qui présentait un relief sur le revers aussi bien que sur la face, et pour éviter ce qu'auraient offert d'uniforme et d'insipide deux types semblables, deux têtes par exemple, ils opposèrent à la face une image différente; ils firent contraster les petites proportions d'une figure en pied avec l'importance d'une tête, qui devenait ainsi le type principal et qui, par ce rapprochement, grandissait encore.

Comme la gravure en pierres fines, la gravure en médailles a ses creux et ses reliefs. Ce qui est une intaille dans la première, est dans la seconde un *coin*, et ce que l'une appelle camée, l'autre le nomme *poinçon*. Le graveur en médailles a le choix entre deux manières d'opérer. Il peut graver sa figure en relief sur une masse d'acier, et se servir de ce relief pour obtenir un creux, sur lequel seront prises les empreintes

de la médaille ou de la monnaie, ou bien il peut creuser immédiatement sa figure dans l'acier, et se servir de ce creux comme d'une matrice pour obtenir les empreintes, et c'est ainsi que le plus souvent il procède.

La monnaie ou la médaille, devant présenter deux types, exige la gravure de deux coins. Entre ces deux coins sera pris, maintenu et frappé un disque de métal, régulièrement arrondi, le *flan,* qui recevra du même coup les deux empreintes.

Les numismatistes appellent *module* la dimension de la médaille, ou, ce qui revient au même, son diamètre; *champ,* le fond sur lequel se détachent les types; *exergue,* c'est-à-dire hors-d'œuvre, un petit espace qu'on ménage fréquemment au-dessous du type pour y graver une inscription, un millésime, une devise, qui coupent en ligne droite la rondeur de la pièce : *légende,* l'inscription qui suit la forme circulaire de la médaille; *épigraphe,* l'inscription gravée sur le type même. — L'inscription est dite *rétrograde* si elle est écrite à rebours, de droite à gauche; — *grenetis,* la série de petits points concentriques dont l'image est quelquefois embordurée, comme d'un cercle de perles; *contre-marques,* les signes qui ont été frappés sur les pièces antiques, après leur fabrication, soit pour en changer la valeur, soit pour les approprier à un autre usage, par exemple, pour en faire des jetons d'entrée dans un théâtre.

D'autres expressions sont encore consacrées dans la langue de l'art.

Les médailles sont dites *incuses* lorsqu'elles présentent, mal imprimé en creux d'un côté, le même type qui est imprimé en relief de l'autre, ce qui provient, comme on le pense, de la négligence ou de la précipitation du monnayeur qui, avant de retirer le flan déjà frappé, a mis sous le marteau un nouveau flan; *autonomes,* les monnaies des peuples libres qui se gouvernaient eux-mêmes, notamment celles des villes grecques avant la conquête des Romains; *coloniales,* celles qui étaient émises par les colonies; *impériales grecques,* celles qui furent fabriquées en Grèce après la conquête. Parfois les monnaies antiques tirent leur nom de l'image qu'on y a gravée. Les monnaies d'Athènes, par exemple, sont appelées des *bœufs,* des *chouettes;* celles du Péloponèse étaient des *tortues;* de là vient l'adage grec : « que les tortues peuvent triompher du courage et de la sagesse. » Les monnaies de Perse s'appelaient *sagittaires,* parce qu'elles représentent un archer, d'où cet autre jeu de mots : qu'Agésilas avait été vaincu par trente mille archers, parce que le roi de Perse avait gagné à prix d'argent les alliés naturels de Lacédémone. (*Manuel de Numismatique ancienne,* par A.-A. Barthélemy.)

Mais souvent aussi les médailles portent le nom du roi qui les fit

frapper. C'est pour cela que les sagittaires se nomment également *dariques,* monnaies de Darius, comme les *ptolémaïques* sont les monnaies émises par les Ptolémées. Le mot *Philippe*, qui désignait d'abord les pièces frappées au nom de ce prince, s'étendit par la suite à toutes les pièces d'or, jusque dans les premiers siècles de l'empire romain.

La notion des pierres gravées et celle des médailles, autrement dit la glyptique et la numismatique, sont regardées par les savants comme les deux yeux de l'histoire, et de fait, la somme des lumières qu'elles fournissent à l'archéologie est immense. « Nous découvrons dans les médailles « les fonctions mystérieuses de la religion, dit Charles Patin (*Histoire « des médailles*), les divinités que l'on adorait, aussi bien que les noms « et les marques des magistratures. Nous y voyons des temples de toutes « les manières, des ports, des marchés, des bibliothèques, des voies pu- « bliques, des sépulcres et des ponts qui sont les bâtiments nécessaires. « On y voit des arcs de triomphe, des portiques, des théâtres, des cirques, « des pyramides, des palais, des colisées et des obélisques qui, pour être « la plupart ruinez par les injures du temps, ne subsistent guère que dans « la représentation que les médailles nous en conservent. La magnificence « des triomphes et des jeux, les priviléges des citez, les symboles de « quantité de villes et de provinces... y font des ornements considérables. « La représentation de tant de grands hommes seroit perdue pour nous « si les médailles ne nous la fournissoyent. La belle manière d'écrire qui « doit nous servir de règle, l'excellence des caractères et la perfection du « dessein y conservent à la postérité ce qu'on vouloit rendre immortel. « Les habits mesme, tant de paix que de guerre, les chariots, les siéges « curules, les congiaires et autres marques de libéralitez y peuvent satis- « faire un curieux. On y reconnoît la couronne civique, la murale, la « navale, l'obsidionale, la rostrée et la radiée dont ils récompensoyent en « différentes occasions le mérite des héros. Rien n'y manque de ce qui « peut augmenter l'amour qu'on doit avoir pour les belles actions... et « les grands événements y sont marquez bien plus seurement que dans « les livres. »

Pour nous, les médailles et monnaies sont avant tout des objets d'art, et nous avons à considérer ici, non pas leur utilité historique, mais leur beauté.

Le statuaire Pradier disait un jour à un pensionnaire de notre Académie à Rome, en lui montrant quelques médailles antiques : Remarquez comme les extrémités de la figure sont relativement fortes ; comme l'œil voit tout de suite la tête et son caractère, la main et son expression, comme

le personnage pose bien sur ses pieds et conserve ainsi, dans sa petitesse, une assiette monumentale et un grand air! Si vous rétablissiez la proportion exacte des membres, la figure ressemblerait à un danseur de corde. Apprenez à comprendre ces artifices qui font que l'art n'est pas une pure imitation de la nature; qu'il n'est ni une simple copie ni une réduction mathématique des choses, mais cette fière interprétation qui arrache l'artiste à une servilité froide et puérile, et qui témoigne du génie de l'homme, car elle est la dignité de l'art, elle est le style.

Ainsi parlait ce maître et tout lui donne raison, tout, jusqu'aux termes dont se sert la numismatique pour exprimer la gravure d'une médaille ou d'une monnaie. L'impression d'une image quelconque sur une médaille s'appelle *type*, et l'emploi de ce mot n'est ici ni indifférent ni de hasard. Il indique déjà la principale qualité que doit avoir une figure gravée sur l'or, l'argent ou le bronze, et qu'il y faut imprimer avant tout le caractère de la vérité *typique*, ce qui revient à dire qu'il faut l'idéaliser par les accents de la vie générique, comme toute sculpture.

Sur les médailles les plus anciennes, le type n'est pas encore la tête humaine : c'est un objet inanimé ou un animal symbolique. Puis, on grave sur la monnaie l'image d'une divinité; plus tard, l'effigie d'un roi ou d'une reine. En un mot, le type représente une idée avant de représenter un dieu, et un dieu avant de représenter un portrait. Ainsi dans les plus anciennes monnaies grecques, celle des rois incertains de la Macédoine, qui remontent au sixième siècle avant notre ère, on voit un casque, une chèvre accroupie, un cheval libre. Vient ensuite un cavalier coiffé du pétase et armé de deux lances. Depuis le règne d'Alexandre Ier jusqu'à celui d'Alexandre le Grand, les monnaies macédoniennes ne présentent aucune tête qui puisse être regardée comme une effigie positive. Sur la monnaie de Philippe II, père d'Alexandre, c'est encore un Apollon, un Jupiter barbu et lauré, un Hercule jeune coiffé de la peau de lion, ou une tête de Proserpine avec des pendants d'oreilles, et quand nous arrivons aux monnaies d'Alexandre le Grand, nous les voyons qui commencent par être frappées au type de Pallas, bien qu'elles portent au revers le nom du héros avec une victoire ou une lyre ou un griffon. Le portrait d'Alexandre n'apparaît qu'après ses conquêtes en Asie et en Afrique, encore n'offre-t-il qu'une ressemblance indirecte, sans aucune particularité individuelle. C'est Alexandre qui est divinisé en Hercule ou Hercule qui est humanisé en Alexandre.

Lorsque les villes conquises, Alexandria Troas, Ténédos, Dardanus, Lampsaque, Éphèse, Magnésie, Milet, Mitylène, Alabanda de Carie, Tarsus et autres, frappent monnaie au nom d'Alexandre, lors même que des

peuples libres imitent cet exemple pour s'assurer la protection du héros, en flattant son orgueil, la physionomie du conquérant reste plutôt idéale que personnelle. Coiffée d'une peau d'éléphant ou d'une peau de lion, ou bien munie d'une corne de bélier, la tête d'Alexandre est toujours celle d'un demi-dieu entrevu par l'imagination de l'artiste entre la terre et l'Olympe.



MONNAIE D'ALEXANDRE.

Au troisième siècle avant notre ère, la face des médailles perd son caractère allégorique; la ressemblance est franchement accusée, le *portrait* commence : en Grèce, par l'effigie de Démétrius Poliorcète; en Sicile, par la tête diadémée d'Hiéron, tyran de Syracuse, et par la tête voilée de sa femme Philistis. Mais pendant que la face des monnaies se particularise et devient l'image fidèle d'un tyran ou d'une reine, le revers offre un champ plus libre à l'invention du graveur, et cependant c'est toujours un symbole, une allusion au génie du peuple qui a battu monnaie, à la nature du pays, à son histoire. Cela est si vrai que les médailles antiques forment une espèce de blason, bien antérieur à l'avénement de la noblesse. Les signes qu'on y voit gravés, quand ils n'ont pas une signification religieuse, sont en quelque sorte héraldiques. Plusieurs sont les armes parlantes des peuples ou des cités. C'est ainsi que la chèvre accroupie, selon Mionnet, forme les armoiries de la ville d'Ægæ, ancienne capitale de la Macédoine, dont le nom signifie *chèvre* (αἴξ, αἴγος). La ville de Sidé, en Pamphilie, est indiquée sur des statères d'or par une *grenade* (σίδη). L'île de Mélos ou Milo (d'où nous est venue la fameuse Vénus), par une *pomme* (μῆλον); l'île de Rhodes, par une *rose* (ῥόδον); la ville de Sélinonte, par une feuille de *persil* (σέλινον). Ces jeux de mots figuratifs dérivaient eux-mêmes d'un nom propre qui était venu de plus loin et de plus haut. La tête de Minerve *Athénê* ne constitue pas seulement les armes parlantes d'Athènes; elle représente le culte des Athéniens pour la vierge fière et pensive, fille de Jupiter. Avant que la figure de Minerve exprimât le nom de la ville où elle était adorée, la ville avait pris son nom

de la divinité qu'elle adorait. De toute manière, le type des médailles antiques, tantôt à la face, tantôt au revers, est toujours un emblème plus ou moins ingénieux qui, s'adressant à l'esprit, lui donne quelque chose à comprendre ou à deviner. C'est la noblesse de la gravure en médailles que toutes les images qu'on y imprime doivent appartenir au blason des idées.



MÉDAILLE DE RHODES.

Quelquefois la figure gravée symbolise les mœurs et les habitudes d'un peuple, ses qualités militaires ou agricoles, son goût pour les jeux publics. Le cheval et le cavalier figurent dès les premiers âges de la glyptique sur les incertaines de la Macédoine. L'éphèbe domptant un taureau, le paysan conduisant deux bœufs et coiffé du bonnet à larges bords, appelé *pileus*, désignent de bonne heure la Thessalie et le pays des Édoniens, limithrophe de la Thrace. A Tarente, à Syracuse, les courses de chevaux, les courses de chars remplissent le revers des plus petites



MÉDAILLON DE SYRACUSE.

monnaies aussi bien que des plus grands modules. Tandis que le droit de la pièce est réservé à la divinité locale, à Proserpine, à la nymphe Aréthuse, l'art imitatif, mais libre, s'empare du revers pour y graver ces attelages brillants, d'une héroïque élégance, qui de leur mouvement font comme frémir la médaille. Une de ces médailles, celle qui porte le nom d'Événète, nous montre en petit ce que Phidias a mis dans ses statues,

dans ses bas-reliefs : la majesté unie à la grâce, la force mariée à l'élégance, la vérité de la vie humaine avec les accents de la vie divine.

Les lois de l'art numismatique, écrites d'un burin inimitable sur les coins de Syracuse, de Catane, d'Agrigente, de Tarente, de Métaponte, de Thurium, sur les statères d'or, les tétradrachmes ou autres pièces de



LIONEL D'EST, PISAN.

Macédoine, d'Argos, de Corinthe, de Phéneus et de Stymphale en Arcadie, de Naxos, de Rhodes, de Clazomène... ces lois, connues encore des Romains, furent perdues dans le moyen âge, qui pourtant conserva sur les pierres gravées et les monnaies une sorte de sublimité barbare. A la Renaissance, le génie de Vittore Pisano et des Padouans fait revivre et refleurir la gravure en médailles. Tout en se rapprochant davantage de la nature, il nous en donne des interprétations étonnantes par le caractère des images qui, une fois vues, ne sortent plus de la mémoire, tant elles y mordent. Nous n'avons plus sous les yeux des figures idéales, des divinités terrestres, mais des hommes vivants et parlants, sculptés à l'emporte-pièce, des personnalités qui se détachent avec la dernière énergie sur l'ensemble de l'humanité, sur le fond de l'histoire, telles que Lionel d'Est, le doge Memmo... Autre manière de comprendre l'art, et qui a bien aussi sa grandeur. Au XVIIe siècle, lorsque le second Dupré florissait, la gravure, s'attaquant de plus près encore à la vie, exprime non plus seulement la physionomie morale de l'individu, mais l'aspect et la palpitation

des chairs. Elle descend, du caractère interprété, à l'imitation directe, flagrante, au portrait pur, et si un Briot, un Varin font encore, sous Cromwell et sous Louis XIV, de très-beaux revers, ils restent inférieurs aux artistes de la Sicile, de la grande Grèce, de l'archipel, de l'Asie Mineure, aux Événète, aux Aristippe, aux Agésias, aux Théodote et à ces graveurs



MEMMO, PAR DUPRÉ.

dont le nom a été si ingénieusement lu, restitué ou complété par un de nos plus habiles numismatistes (*Lettre à M. le duc de Luynes* et *Lettre à M. Schorn*, par Raoul Rochette).

Il faut en convenir, au surplus, l'infériorité des modernes, particulièrement en fait de monnaies, tient à des circonstances étrangères à l'art. Les pièces antiques, lorsqu'elles ne sont pas coulées, ont été frappées au marteau, sur un disque renflé au centre, en forme de lentille, et le génie de l'artiste se fait sentir dans la frappe comme dans la gravure. Machine délicate, sensible, intelligente, le bras de l'homme pouvait mesurer ses coups, les modérer ou les redoubler selon les parties de l'empreinte qui devaient être accusées fortement ou adoucies. Le marteau était encore un

instrument de l'art. Il nuançait l'intention du graveur ; il achevait sa pensée ; il était le dernier mot de son éloquence. Aujourd'hui, c'est une machine inconsciente, brutale, d'une obéissance aveugle, d'une monotonie mathématique et inexorable, qui est substituée à la fibre d'un artiste, à la volonté d'une âme !

« L'invention du balancier, a fort bien dit M. François Lenormant « (*Gazette des Beaux-Arts*), si précieuse pour la fabrication des monnaies « courantes, dont il faut produire le plus grand nombre possible dans le « temps le plus court, marque, au point de vue de l'art, une date funeste « dans la numismatique moderne. On peut en observer les effets immé- « diats dans les séries monétaires de presque tous les pays de l'Europe, « mais nulle part ils ne sont marqués d'une manière aussi frappante que « dans les monnaies de la république d'Angleterre, du *Commonwealth*. « La pièce d'or, dont le coin a été gravé par Briot, a été fabriquée au mar- « teau, et elle peut être considérée comme le plus beau produit de l'art « monétaire des siècles modernes ; la monnaie d'argent a été gravée par « Blondeau ; les coins en sont presque aussi beaux que ceux de l'or, mais « elle a été frappée au balancier, et cette circonstance seule suffit pour « qu'elle ne puisse pas supporter la comparaison. Après l'invention du « balancier, celle du bélier hydraulique, perfectionnement matériel, a « marqué une nouvelle phase de décadence pour l'art. Il suffit de com- « parer une médaille du règne de Louis XIV avec une de celles que la « Monnaie de Paris frappe aujourd'hui, pour juger de la différence des « résultats. Et si l'on veut faire porter le parallèle sur des espèces desti- « nées à la circulation, combien les belles pièces de cinq francs à l'Her- « cule, de la première république française, chefs-d'œuvre du second « Dupré, ne sont-elles pas supérieures même à celles de la république « de 1848, les plus élégantes qui aient été produites de nos jours ! »

Il y a plus : dans nos monnaies frappées sur un disque plat, le relief est égal partout ; l'épaisseur du type est maintenue exactement au niveau des bords, afin que les pièces puissent facilement se conserver en piles et se compter d'un coup d'œil. Mais une pareille nécessité ne s'impose point à la gravure des médailles, qui, n'étant pas faites pour les changeurs, pourraient au moins conserver des nuances de relief et s'affranchir des exigences par lesquelles le beau est aplati sous l'utile.

Tournons et retournons en nos mains les médailles grecques : nous y verrons plus que des chefs-d'œuvre, car elles nous diront le secret d'en faire d'autres. Ces médailles, monnaie du grand art, qui le font entrer dans l'intimité de la vie, sont la leçon familière des maîtres. Elles nous enseignent jusqu'à la manière d'écrire pour la postérité par le tour abrégé

de leurs inscriptions et de leurs légendes. Le nom de la cité ou du tyran, au génitif, suppose un substantif supprimé, le mot sous-entendu d'ouvrage, de monnaie, de règne. Les villes se désignent souvent par les initiales de leur nom. Le plus savant des numismatistes, Eckhel (*Doctrina nummorum veterum*) a observé que le laconisme des inscriptions se rapporte aux belles époques de l'art, et que leur prolixité relative, engendrée par la flatterie ou la vanité, marque les âges de décadence, les temps où l'idée se délaye et se noie dans la forme. Ici encore l'esthétique de la gravure en médailles est formulée dans le langage même. Nous disons tous les jours d'un morceau de Tacite, d'un passage de Montaigne ou de Montesquieu, qu'ils sont frappés comme une médaille ou qu'ils sont sculptés en style lapidaire, et ce mot, appliqué comme un éloge à la pensée écrite, rappelle à merveille les qualités de concision voulues dans la pensée gravée sur pierre ou sur métal.

Ainsi les deux branches de la glyptique se rejoignent dans une commune obéissance au même principe. L'une et l'autre grandissent par l'essence des formes, par la concentration du style, et elles nous prouvent alors que la grandeur est indépendante des dimensions, parce que la grandeur est une qualité de l'esprit.

LIVRE TROISIÈME

PEINTURE

I.

LA PEINTURE EST L'ART D'EXPRIMER TOUTES LES CONCEPTIONS DE L'AME AU MOYEN DE TOUTES LES RÉALITÉS DE LA NATURE, REPRÉSENTÉES SUR UNE SURFACE UNIE, DANS LEURS FORMES ET DANS LEURS COULEURS.

Un nouvel ordre de choses va s'offrir à notre vue. L'univers va passer devant nos yeux, et dans les spectacles de l'art, le principal personnage du drame, l'homme, va paraître, accompagné de la nature entière, qui, semblable au chœur de la tragédie antique, répondra par ses harmonies aux sentiments qu'il exprime, répétera ou traduira ses pensées, lui prêtera le prestige de sa lumière, le langage de ses couleurs, et formera, pour ainsi dire, un écho prolongé à tous les accents de l'âme humaine. Ce prodige, c'est la peinture qui l'accomplira.

Sortis de leur commun berceau, l'architecture, deux arts se sont dégagés l'un après l'autre des entrailles maternelles : la sculpture d'abord, la peinture ensuite. Celle-ci n'est dans l'origine qu'une coloration des surfaces du temple et de ses reliefs, coloration symbolique plutôt qu'imitative. Plus tard, elle se détache des murailles ; elle devient un art indépendant, vivant de sa vie propre, mobile et libre. Cependant, lors même qu'elle est parvenue à son émancipation complète, elle ne joue encore qu'un rôle secondaire. L'art par excellence de l'antiquité mythologique n'a pas été, n'a pas pu être la peinture, et il nous est permis de l'affirmer par induction, bien que le temps n'ait respecté aucun morceau de peinture antique, si ce n'est pourtant les peintures de Pompéia, qui était une ville grecque par son génie et son atticisme. Sous l'empire de la mythologie qui ramenait à l'homme toute la création, et qui ne voyait dans les dieux que des hommes parfaits rendus immortels par la beauté,

l'art préféré, l'art dominant dut être la sculpture. Ces belles réalités, les fleuves, les montagnes, les arbres et les fleurs, le ciel infini, la mer immense, n'étaient représentées que par des formes humaines. La Terre était une femme couronnée de tours; l'Océan et ses profondeurs étaient figurés par un dieu violent, suivi de tritons et de néréides; ses mugissements n'étaient que le son des conques marines où soufflaient des monstres à moitié hommes. L'écorce du chêne cachait la pudeur des hamadryades; la verte prairie était une nymphe couchée, et le printemps lui-même portait le nom et la tunique d'une jeune fille. Comment la peinture pouvait-elle briller de son éclat et posséder son éloquence, lorsqu'il manquait à ses représentations toute cette nature qui contient en elle le trésor de la lumière, et, dans ce trésor, l'écrin des couleurs?

Que s'est-il donc passé, et par quelle évolution la peinture a-t-elle repris la première place? Nous l'avons dit : c'est le christianisme qui a supplanté la sculpture, en préférant à la beauté du corps la beauté de l'âme. Du jour où une religion pleine de terreurs et imprégnée d'une poésie mélancolique succède à la sérénité du paganisme, l'artiste n'a plus au-dessus de sa tête qu'un dieu invisible, et devant lui des êtres tourmentés et mortels. Descendu de son piédestal, l'homme retombe au milieu des accidents, des épreuves et des douleurs de la vie. Le voilà qui est replongé dans le sein de la nature. Il porte le costume du temps où il vit, et, sujet aux influences du ciel qui l'a vu naître et du paysage qui l'entoure, il en reçoit les impressions; il en reflète les couleurs. L'artiste devra donc représenter la figure humaine dans ce qu'elle a d'intime, de particulier et même d'accidentel : pour cela le plus convenable des arts sera la peinture, parce qu'elle fournit à l'expression des ressources immenses : l'air, l'espace, la perspective, le paysage, la lumière et l'ombre, enfin la couleur.

Dans le domaine de la sculpture païenne, l'homme était nu, tranquille et beau; dans les régions de la peinture chrétienne, il sera troublé, pudique et vêtu. La nudité le fait maintenant rougir; la chair lui fait honte et la beauté lui fait peur. Ses jouissances, il les placera désormais dans le monde moral; il lui faudra un art expressif, un art qui, pour le toucher ou le ravir, emprunte toutes les images de la création. Cet art sera la peinture. Chargée d'exprimer les sentiments intérieurs, la peinture n'a pas besoin des trois dimensions comme la sculpture. Fidèle à sa destination primitive, qui était d'orner les murailles, elle s'exerce uniquement sur des surfaces unies, qu'elles soient planes, concaves ou

convexes, car la simple apparence lui suffit et doit lui suffire. Pourquoi? Parce que, si elle était palpable, elle deviendrait la sculpture. La réalité cubique enlèverait à l'image ce qu'elle a d'essentiellement spirituel et retiendrait le vol de l'âme. Encadrée dans les choses réelles, son expression manquerait d'unité; elle serait contredite par le spectacle changeant de la nature, par la lumière du soleil qui sans cesse varie; et ses couleurs factices pâliraient, s'éteindraient devant celles du coloriste par excellence. La statue, élevée tantôt sur un piédestal, tantôt sur le chapiteau d'une colonne, ou bien isolée dans sa niche qui lui fait un fond et, pour ainsi dire, une demeure, la statue a une existence indépendante et séparée; elle est à elle seule tout un monde. Monochrome, elle forme un contraste avec toutes les colorations naturelles qui, loin de nuire à son unité, la font ressortir, la rendent plus frappante. Au contraire, le peintre ayant à représenter, non pas tant des *situations*, comme la sculpture, que des *actions*, et toutes les scènes infiniment variées qui se passent sur le théâtre de la vie; le peintre, dis-je, a besoin de choisir la nature qui encadrera ses personnages; il a besoin de se créer à lui-même les moyens de caractériser le spectacle et d'en compléter l'expression, c'est-à-dire la lumière et la couleur.

La couleur, disons-nous; elle est en peinture un élément essentiel, presque indispensable, puisque, ayant à mettre en scène toute la nature, le peintre ne peut la faire parler sans lui emprunter son langage. Mais ici se présente une distinction profonde. Les êtres intelligents ont une langue à eux qui se traduit par des sons articulés; les êtres organisés, tels que les animaux, les végétaux, s'expriment par des cris ou par des formes, des contours, des allures. Au contraire, la nature inorganique a pour tout langage celui des couleurs. C'est uniquement par sa couleur que telle pierre nous dit : je suis un saphir, je suis une émeraude. Si le peintre peut au moyen de quelques traits nous donner une idée claire des animaux et des végétaux, nous faire à l'instant même reconnaître un lion, un cheval, un peuplier, une rose, il lui est absolument impossible, sans le secours des couleurs, de nous montrer une émeraude ou un saphir. La couleur est donc ce qui caractérise tout particulièrement la nature inférieure, tandis que le dessin devient le moyen d'expression de plus en plus dominant, à mesure que nous nous élevons dans l'échelle des êtres. Voilà pourquoi la peinture peut quelquefois, et par exception, se passer des couleurs, si par exemple la nature inorganique et le paysage sont insignifiants dans la scène représentée, ou inutiles.

Ainsi se trouvent vérifiés un à un tous les membres de notre définition, l'un n'étant que le corollaire de l'autre.

La peinture, si souvent et si longtemps définie, « l'imitation de la nature, » avait été par là méconnue dans son essence et réduite au rôle que remplirait la photographie coloriée. Le but a été confondu avec le moyen. Aussi une telle définition n'a-t-elle pu se maintenir, du jour où est née cette science du sentiment que nous appelons l'esthétique, du jour où elle est devenue presque un art. Il n'est pas un seul critique maintenant, ni un seul artiste, qui ne voie dans la nature, au lieu d'un simple modèle à imiter, un thème aux interprétations de son esprit. Celui-ci la considère comme un répertoire d'objets riants ou terribles, de formes gracieuses ou imposantes qui lui serviront à communiquer ses émotions, ses pensées. Celui-là compare la nature à un clavier sur lequel chaque peintre vient jouer à son tour une musique selon son cœur. Mais personne aujourd'hui ne consentirait à définir la peinture par l'imitation et à confondre ainsi le moyen avec le but, le dictionnaire avec l'éloquence.

Si la peinture était une simple imitation, son premier devoir serait de peindre les objets dans leurs dimensions véritables. Les figures colossales lui seraient interdites aussi bien que les miniatures, car les unes et les autres sont plutôt un symbole qu'une imitation; elles sont une image commémorative plutôt qu'imitative. Il faudrait donc condamner les prophètes de Michel-Ange aussi bien que les figurines de Terburg, et ces petits pâturages de Paul Potter où les bœufs ne sont pas plus grands que la main. Réduites ou agrandies à ce point, de telles figures sortent du monde réel et ne s'adressent qu'à l'imagination. L'esprit seul les rend vraisemblables. S'il est vrai, par exemple, qu'un homme ou un animal peuvent paraître aussi petits que la main, quand on les aperçoit de très-loin, il est vrai aussi que l'œil les voit alors d'une manière très-confuse. Or, prenant ici le rebours de la vérité, le peintre précise d'autant plus ses images qu'elles sont enfermées dans un cadre plus étroit, et il doit les préciser puisqu'elles ne seront vues que de près. De façon qu'à l'inverse de la nature, qui affirme la distance par le vague de ses formes, l'artiste contredit l'éloignement par la précision des siennes. Chacun pourtant se prête volontiers à ces belles fictions, chacun est secrètement averti que la peinture est, non pas le pléonasme de la réalité, mais l'expression des âmes par l'imitation des choses. Ainsi ce n'est plus l'art qui tourne autour de la nature; c'est la nature qui tourne autour de l'art, comme la terre autour du soleil.

II.

SANS AVOIR POUR BUT NI L'UTILITÉ NI LA MORALE, LA PEINTURE EST CAPABLE D'ÉLEVER L'AME DES NATIONS PAR LA DIGNITÉ DE SES SPECTACLES, ET DE MORALISER LES HOMMES PAR SES VISIBLES ENSEIGNEMENTS.

On raconte qu'un peintre grec ayant représenté dans un de ses tableaux Palamède mis à mort par ses amis sur la perfide dénonciation d'Ulysse, Alexandre le Grand, toutes les fois qu'il jetait les yeux sur ce tableau, devenait tremblant et pâle, parce qu'il se rappelait en le voyant que lui-même il avait donné la mort à son ami Clitus. Ce trait qui se renouvelle tous les jours dans la vie, de mille manières, fait comprendre la force des enseignements que la peinture peut contenir. Sans être ni un missionnaire de la religion, ni un professeur de morale, ni un moyen de gouvernement, la peinture nous moralise parce qu'elle nous touche et qu'elle peut éveiller en nous de nobles aspirations ou d'utiles remords. Ses figures, dans leur éternel silence, nous parlent plus haut et plus fort que ne le feraient le philosophe vivant ou le moraliste qui seraient des hommes semblables à nous. Leur immobilité met notre esprit en mouvement. Plus persuasives que le peintre qui les a créées, elles perdent le caractère d'un ouvrage humain parce qu'elles semblent vivre d'une vie supérieure et appartenir à un autre monde, au monde idéal. La morale que la peinture nous enseigne est d'autant plus entraînante qu'au lieu de nous être imposée par l'artiste, elle est dégagée par nous-mêmes, de sorte que le spectateur la respecte et l'admire parce qu'il la regarde comme son propre ouvrage. Il croit l'avoir découverte et il s'y soumet volontiers, s'imaginant n'obéir qu'à sa pensée.

Voilà comment la peinture moralise les peuples dans sa muette éloquence. Quelle que soit d'ailleurs la nature de ses images, elles profitent toujours à l'esprit, d'abord parce qu'elles s'adressent à l'esprit et le provoquent, ensuite parce qu'en nous représentant des actions héroïques ou des choses familières, elle nous montre un choix de la vie. « En sculpture, dit Joubert, l'expression est toute à la surface ; en peinture, elle doit être dans le fond : la beauté est en creux dans celle-ci, en relief dans celle-là. » Le philosophe écrit sa pensée pour ceux qui savent penser comme lui et qui savent lire. Le peintre montre sa pensée à quiconque a des yeux pour voir. Cette vierge obscure et nue, la Vérité, l'artiste la rencontre dans ses voyages sans la chercher ; il lui met un voile ; il l'en-

courage à la grâce; il lui prouve qu'elle est belle, et quand il a retracé son image, il nous la fait prendre et il la prend lui-même pour la Beauté.

En nous communiquant ce qui a été senti par d'autres et ce que peut-être nous n'aurions jamais senti, la peinture donne de nouvelles forces à notre âme et plus d'étendue. Qui sait de combien d'impressions, fugitives en apparence, se compose la moralité d'un homme, et à quoi tiennent la mansuétude de ses mœurs, la politesse de ses habitudes et de ses pensées? Si le peintre met en scène des actes de cruauté ou d'injustice, il nous en inspire l'horreur. Telle scène de l'inquisition où Granet n'aura vu que la sombre poésie d'une lumière comprimée, nous enseignera la tolérance. Tel épisode de l'histoire nous apprendra mieux que ne ferait un livre, ce qu'il faut admirer, ce qu'il faut haïr. Telle peinture où l'on voit de jeunes nègres garrottés, insultés, frappés, descendus à fond de cale, amènera l'abolition de l'esclavage aussi sûrement et aussi vite que les plus sévères formules du droit des gens. La *Famille malheureuse* de Prudhon remuerait toutes les fibres de la charité aussi bien que les homélies du prédicateur. Dans un tableau, que dis-je? dans une simple lithographie, dépourvue d'effet et de couleur, Charlet a su exprimer par la physionomie d'une enfant et par son geste mieux encore que par la légende écrite au bas de l'estampe, ce sentiment d'une délicatesse enfantine, mais exquise : « Ceux à qui on donne, faut pas les éveiller. » Un Greuze, un Chardin conseillent sans pédantisme la paix intérieure et l'honnêteté. Il y a plus : supposons qu'un peintre hollandais, un Slingelandt, un Metsu, nous représentent, dans un cadre sans figures, les apprêts d'un déjeuner modeste qui attend les maîtres du logis, ou bien tout simplement une cage d'oiseaux à une fenêtre, un bouquet de fleurs dans un verre, cette humble donnée va prendre en peinture non-seulement une saveur que la seule réalité ne contenait point, mais une signification inattendue, une valeur morale. Votre pensée se porte immédiatement vers les douceurs de la vie intime, de la vie de famille. Ce petit spectacle, bien particulier cependant, répond à une idée générale, et s'il est présenté par un artiste qui en aura été secrètement ému ou charmé, il fera passer devant les yeux de votre imagination tout un monde. Vous sentirez la grâce des choses privées, les naïvetés et les tendresses du foyer domestique, les menus propos du cœur, tout ce que les anciens entendaient par ce mot touchant et profond : la maison, *domus*.

Retiré dans une demeure qui a toujours quelque porte ouverte sur l'idéal, le véritable artiste a le plus souvent une moralité bien supérieure

à celle du commun des hommes. On rencontre au bagne, dans les prisons ou sur les bancs de la cour d'assises, des individus de toutes les professions : on n'y voit jamais un artiste... « Sans doute l'artiste est le fils de son temps, dit Schiller (*Lettres sur l'éducation esthétique*), mais malheur à lui s'il en est aussi le disciple ou même le favori! Qu'une bienfaisante divinité arrache assez tôt le nourrisson du sein de sa mère, l'abreuve du lait d'un âge meilleur, et qu'elle le laisse grandir et arriver à sa majorité sous le ciel lointain de la Grèce. Devenu homme fait, qu'il retourne, figure étrangère, dans son siècle, non pour le réjouir par son apparition, mais plutôt, terrible comme le fils d'Agamemnon, pour le purifier. A la vérité, il recevra sa matière du temps présent; mais la forme, il l'empruntera à un temps plus noble et même, en dehors du temps, à l'unité absolue, immuable, de sa propre essence. Là, sortant du pur éther de sa nature céleste, coule la source de la beauté, que n'infesta jamais la corruption des générations et des âges. Sa matière, la fantaisie peut la déshonorer comme elle l'a ennoblie, mais la forme toujours chaste se dérobe à ses caprices. Depuis longtemps déjà, le Romain du premier siècle pliait le genou devant ses empereurs que toujours les statues restaient debout; les temples demeuraient sacrés pour les yeux, lorsque depuis longtemps les dieux servaient de risée, et le noble style des édifices qui abritaient un Néron ou un Commode protestait contre leurs infamies. Quand le genre humain perd sa dignité, c'est l'art qui la sauve. La vérité continue de vivre dans l'illusion, et la copie servira un jour à rétablir le modèle. »

C'est parce que la peinture n'est chargée d'aucun enseignement officiel, qu'elle nous réforme doucement et nous rend meilleurs. La loi serait moins obéie, parce qu'elle ordonne; la morale serait moins écoutée, parce qu'elle oblige : l'art sait nous persuader parce qu'il sait nous plaire.

III.

LA PEINTURE A DES LIMITES QUE L'IMITATION MATÉRIELLE PEUT RESTREINDRE, MAIS QUE LA FICTION RECULE ET QUE L'ESPRIT SEUL PEUT AGRANDIR.

Quelle que soit l'étendue de son domaine, qui est immense, la peinture a des limites. Ces limites ne sont sans doute pas marquées sèchement par une ligne tranchante; elles se fondent insensiblement, et vont se

perdre dans les autres arts, dont les frontières commencent avant que les siennes aient achevé de finir. Plus précise que la musique, la peinture définit les sentiments et les pensées par le visible des formes et des couleurs; mais elle ne saurait, comme la musique, nous transporter dans les régions éthérées, dans les mondes impénétrables. Moins pesante que la sculpture, et moins esclave de la matière, elle s'adresse à l'esprit par de simples apparences, elle conquiert l'espace au moyen d'une fiction: mais elle n'a pas non plus le privilége de posséder les trois dimensions de l'étendue, qui, nous rendant la beauté palpable, la font vivre au milieu de nous, sous le soleil qui nous éclaire et dans l'air même que nous respirons. La peinture tient le milieu entre la statuaire que l'on peut voir, que l'on peut toucher, et la musique que l'on ne peut ni toucher ni voir.

Réduit à ne présenter qu'une seule action de la vie, et dans cette action qu'un seul moment, le peintre a la faculté de choisir, il est vrai; mais sa faculté n'est pas sans bornes, son choix n'est pas sans restriction. Si les limites du mouvement sont infiniment plus reculées pour la peinture que pour la statuaire, il n'en est pas moins à craindre que les mouvements excessifs, convulsifs, ne soient gênants pour le spectateur dans un spectacle qui doit durer toujours. Il en est de même de certains accidents dont la durée est offensante. On a remarqué avant nous qu'il était malséant de peindre le portrait d'un homme riant aux éclats. La raison en est sensible : le rire est accidentel, le fou rire surtout, et, s'il peut trouver place dans une composition qui le motive, où il ne remplit pas le tableau tout entier, il nous répugne de voir un accident aussi fugitif caractériser pour toujours une physionomie, et, en s'éternisant sur la toile, nous imposer à jamais sa grimace stéréotypée et invariable. Au contraire, le portrait sérieux d'une femme attristée ou d'un poëte mélancolique n'a rien qui nous déplaise, parce que la tristesse est moins passagère dans la vie que l'éclat de rire, et que l'une, plus conforme à l'état permanent de notre âme, nous y ramène doucement et sans effort, tandis que l'autre nous en tire brusquement et quelquefois avec violence. Est-il rien, d'ailleurs, de plus triste au fond que d'avoir sans cesse présente l'image d'une gaieté folle, imprimée sur le portrait de ceux qui ont vécu, ou qui seront bientôt des ancêtres?

Ainsi la peinture n'exprime pas toujours tout ce qu'elle pourrait exprimer. Volontairement, elle renonce à pousser jusqu'aux limites de son domaine. Sans doute, le paroxysme des passions ne lui est pas interdit; mais combien il est plus habile de le faire deviner que de le peindre! Diderot, le plus impétueux des critiques et le plus hardi, a pourtant

senti à merveille que la peinture est d'autant plus grande qu'elle s'impose plus de limites, et qu'il lui convient, plutôt que de montrer les dénoûments tragiques, de les annoncer en indiquant dans l'action présente le moment qui a précédé et le moment qui va suivre. Supposez, que le peintre veuille représenter le sacrifice d'Iphigénie ; devra-t-il mettre sous nos yeux la blessure béante et saignante que vient d'ouvrir le couteau du sacrificateur? Non. La terreur se changerait en dégoût. Mais s'il nous appelle au moment où la tragédie se prépare, s'il nous peint « le victimaire qui s'approche avec le large bassin qui doit recevoir le sang d'Iphigénie, » il nous fera frémir douloureusement et délicieusement à la fois, parce que le spectacle n'étant pas horrible encore, l'horreur en sera imaginée au lieu d'être vue. Chacun saura la concevoir et se la ménager, pour ainsi dire, selon le tempérament de son cœur.

Chose bien remarquable, et qui, je crois, n'a pas été remarquée, là où commencerait l'illusion des sens, là justement finit la peinture. Il n'est pas sans exemple, assurément, qu'un tableau puisse tromper les yeux au moins pour une minute. Un Teniers, un Chardin seraient capables de représenter un pâté, du pain tendre, des huîtres ouvertes de manière à éveiller la sensation de l'appétit. Velazquez a prouvé dans son fameux tableau des *Buveurs*, et dans celui de l'*Aguador* ou porteur d'eau de Séville, qu'il saurait imiter un verre d'eau ou un verre de vin, de manière à désaltérer la vue et à tromper un instant le regard. Et pourtant, si le peintre mettait là son ambition, s'il recherchait les triomphes du trompe-l'œil, il aurait bientôt franchi les limites de son art. Admettez, en effet, que, pour augmenter l'illusion, il ajoute à la clarté du jour une lumière factice ; que le tableau soit éclairé artificiellement, tantôt par devant, tantôt par derrière, au moyen de certaines transparences, l'illusion pourra devenir criante, et l'imitation, arrivée à son comble, fera peut-être plus d'impression sur le moment que la réalité même... Mais déjà nous ne sommes plus sur le terrain de la peinture. Les phénomènes d'optique et de physique, mêlés aux ressources de l'art, ont fait du tableau un diorama.

Cependant, qu'arrive-t-il? Que cette illusion étonnante produit en fin de compte à peu près le même effet que les figures de cire. Vous voyez s'enfoncer devant vous une véritable église qui est illuminée et remplie de monde ; mais ce monde est immobile et cette église silencieuse comme le désert. Ou bien l'on vous montre un véritable paysage, une vue de Suisse, où votre œil se promène, qui se hérisse de sapins et de rochers dont vous faites le tour, et que baigne un lac plein de fraîcheur ; mais ce paysage, qui passe par toutes les dégradations du jour, de l'aurore au

couchant, ne renferme que des figures mortes, des vaches qui ne vivent point, qui ne bougent point, et des bateaux figés dans un lac de plomb. Plus la vérité est grande, plus le mensonge se trahit; plus la peinture est trompeuse, moins elle nous trompe. Après un moment de contemplation, vous ne comprenez rien à cette église où les prêtres et les fidèles semblent tous frappés de paralysie, à ce chœur resplendissant où aucune lumière ne scintille, où aucune ombre ne remue. Vous trouvez invraisemblable, impossible, ce paysage de la Suisse où, à toutes les heures du jour, les figures sont changées en statues et les animaux collés au pâturage. Par un singulier retour de la vérité, l'illusion qui nous avait déçus est justement ce qui nous détrompe! Tant il est vrai que l'homme est impuissant à imiter matériellement l'inimitable nature, et que dans l'art du peintre les objets naturels sont introduits, non pas pour se représenter eux-mêmes, mais pour représenter une conception de l'artiste; tant il est vrai, enfin, que le signe est plutôt un moyen convenu d'expression qu'un procédé absolument imitatif, puisque le dernier degré de l'imitation est précisément celui où elle ne signifie plus rien.

Elle est donc considérable la part qu'il faut faire à la fiction dans la peinture; mais, par bonheur, la fiction, au lieu de restreindre les limites de l'art, les élargit, cette fois, et les recule. De même qu'au théâtre, nous sommes convenus d'entendre Cinna ou Britannicus s'exprimer en français, de même nous admettons que l'artiste peigne sur la toile une figure volante, ou qu'il dessine sur un vase, à l'instar des Grecs, telles ou telles figures incompatibles avec toute illusion, avec toute vraisemblance, par exemple, des faunes et des bacchantes qui marchent dans l'air sans appui, et dont les pures silhouettes, remplies d'ailleurs de grâce et de naturel, se meuvent, aplaties sur un fond monochrome, sans clair-obscur et sans relief.

Chacun sait la fable qu'on répète à satiété dans tous les livres, celle du peintre grec qui sut imiter une corbeille de raisins assez habilement pour faire illusion à des oiseaux. Eh bien, il est dans cette fable un trait essentiel et significatif, un trait que l'on oublie et que Lessing a finement rappelé dans le *Laocoon*. La corbeille sur le tableau de Zeuxis était portée par un jeune garçon. Or, le peintre se disait : « J'ai manqué mon chef-d'œuvre; si j'avais peint l'enfant aussi bien que les raisins, les oiseaux n'approcheraient point de la corbeille, parce qu'ils auraient peur de l'enfant. » Ce n'était là qu'un vain scrupule de modestie, et l'on pouvait rassurer Zeuxis en lui disant : Votre figure peinte avec toute la vérité imaginable n'aurait point effarouché les oiseaux, parce que les yeux de l'animal ne voient que ce qu'ils voient; l'homme, au contraire,

en présence d'une peinture, croit voir le mouvement dans l'immobilité, la réalité dans l'apparence. Ce que ne voit point son œil, il l'aperçoit au fond de cette chambre obscure qui s'appelle l'imagination.

Oui, l'homme seul a le privilége d'être séduit, d'être trompé par une secrète connivence de sa pensée avec celle du peintre. Admirable illusion qui, sans abuser les yeux, donne le change à l'esprit! Merveilleux mensonge qui, par la complicité de notre âme, nous saisit plus vivement, plus fortement que la vérité, semblable à ces rêves qui sont tantôt plus douloureux, tantôt plus charmants que la vie même!

IV.

BIEN QUE LA PEINTURE SOIT L'ART EXPRESSIF PAR EXCELLENCE, ELLE N'EST PAS CONFINÉE DANS LE CARACTÈRE; ELLE PEUT CONCILIER L'EXPRESSION AVEC LA BEAUTÉ EN IDÉALISANT SES FIGURES PAR LE STYLE, C'EST-A-DIRE EN RETROUVANT LA VÉRITÉ TYPIQUE DANS LES INDIVIDUALITÉS VIVANTES.

Il existe entre l'expression et la beauté un intervalle immense et même une apparente contradiction. L'intervalle est celui qui sépare le christianisme de l'antiquité; la contradiction consiste en ce que la beauté pure, — je parle ici de la beauté plastique, — se concilie malaisément avec les altérations momentanées du visage, avec la variété infinie des physionomies individuelles et avec la mobilité sans fin d'une même physionomie, subissant les innombrables impressions de la vie et passant de la sérénité à la frayeur, de la gaieté à la tristesse, des grimaces du rire aux contractions de la douleur.

Plus l'expression est forte, plus la beauté physique se sacrifie à la beauté morale. Voilà pourquoi la statuaire païenne est si mesurée dans son expression. Au lieu de la concentrer sur le visage, qu'elle eût défiguré, le sculpteur la fait serpenter dans la figure entière par le caractère de toutes les formes; il la met dans le geste, qui est l'expression de l'âme en mouvement, ou dans l'attitude, qui est l'expression de l'âme au repos. Les cris affreux que poussait Laocoon sous l'étreinte des serpents, la statuaire antique les a réduits à des soupirs pour ne pas trop déformer les traits du héros; mais ces cris, le poëte nous les fait entendre, *clamores horrendos*, et le peintre peut les représenter, mais il devra se contenir dans une certaine mesure s'il veut choisir le côté de la dignité et de la grandeur. Il devra idéaliser sa figure par le style.

Que signifient ces mots? Pour le peintre comme pour le sculpteur, donner du style à une figure, c'est imprimer un caractère typique à ce qui ne présentait qu'une vérité individuelle. Aussi la peinture, quand elle veut le style, a-t-elle une tendance à se rapprocher de la statuaire. Mais entre les deux arts il existe une sensible différence. Telle expression vive sera représentée sur la toile qui serait choquante dans le marbre.



FIGURE D'EXPRESSION, PAR MICHEL-ANGE.

Il répugne au sculpteur d'exprimer certains vices qui par leur bassesse enlaidiraient le visage; mais le peintre peut s'attacher à les rendre. Toutefois, pour rester dans les conditions du style, il lui faudra chercher les accents génériques. Si c'est, par exemple, un hypocrite qu'il veut peindre, cet hypocrite résumera tous les traits de l'hypocrisie et nous apparaîtra, non pas comme un tartufe, mais comme Tartufe lui-même.

Les instincts vils, les grossièretés du sensualisme, la lubricité, l'ivresse, tout ce qui rapproche l'homme de la bête, l'art statuaire n'ose l'accuser dans la figure humaine, et c'est pour cela que le génie antique alla chercher, au fond des eaux, les tritons et les syrènes, au fond des bois, le satyre aux pieds de bouc et le faune rustique et le centaure. Ils ne voulurent pas, ces grands artistes de l'antiquité, altérer la beauté de l'homme par l'accent des passions avilissantes; ils se contentèrent de

sculpter les vices humains dans les précurseurs de l'humanité, dans ces êtres non encore affranchis de la bestialité originelle, et qu'elle respectait cependant, comme des ancêtres sauvages, comme les dieux imparfaits et mystérieux de la primitive nature. Mais ce que la sculpture se refuse à éterniser dans le marbre ou dans le bronze, ce qu'elle ne veut pas rendre palpable sous les trois dimensions, la peinture se permet de le retracer sur la toile, parce qu'au lieu de présenter des corps tangibles, la toile ne présente que des images insaisissables; au lieu de nous offrir l'épaisseur des choses, elle ne nous en offre que le mirage. *Réelle*, la sculpture s'interdit la laideur: *apparente*, la peinture ne repousse pas le laid parce qu'elle a mille moyens d'en mitiger l'expression, de le rendre acceptable par les prestiges de la lumière et le langage des couleurs, par les circonstances environnantes, par le choix du cadre. Lorsque Raphaël introduit la difformité dans un ouvrage de style, par exemple, dans le fameux carton qui représente la *Guérison du boiteux* à la porte du temple, il rachète le difforme et le relève en effaçant les traits purement accidentels et qui ne seraient que des pauvretés, pour insister sur les traits décisifs, caractéristiques. Vues en grand, les disgrâces de la nature perdent de leur aspect misérable, et peuvent rentrer dans les plus hauts spectacles de la peinture, soit que l'artiste les transfigure par l'âme, soit qu'il en use comme d'un contraste frappant au profit de la beauté même.

Le style n'est donc pas dans l'art du peintre absolument ce qu'il est dans l'art du sculpteur. Celui-ci adore le beau jusqu'à redouter l'expression, qu'il modère; celui-là recherche l'expression jusqu'à ne pas repousser la laideur, qu'il idéalise.

V.

LA PEINTURE PEUT S'ÉLEVER AU SUBLIME, MAIS PLUTÔT PAR L'INVENTION DU PEINTRE QUE PAR LES MOYENS PROPRES A SON ART.

Si le sublime est comme une échappée de vue sur l'infini, il semble que les arts du dessin, qui sont assujettis à emprisonner toute idée dans une forme, ne sauraient être sublimes. Il peut arriver cependant que le peintre, suscitant avec violence des pensées qu'il n'a exprimées par aucune forme, frappe sur notre âme comme ferait sur notre oreille un coup de tonnerre. C'est alors en vertu de la pensée entrevue et non formulée, que le tableau peut être sublime.

Les exemples en sont rares. Rembrandt a été sous ce rapport le Shakspeare de la peinture. L'Évangile lui a inspiré plusieurs fois des idées de génie qui n'ont été rendues par aucun contour et ne sont indiquées que par l'insaisissable expression de la lumière. Il existe de ce grand peintre un dessin rapide, lavé au bistre, qui représente la Cène du Christ à Emmaüs. L'artiste a voulu traduire le passage de l'Écriture où il est dit : « Alors leurs yeux furent ouverts et ils le reconnurent, *mais il disparut de devant eux.* » La figure du Christ est absente, en effet, dans le dessin de Rembrandt, et sur le siége d'où elle vient de disparaître, on ne voit plus qu'une lueur fantastique et mystérieuse. Étonnés, effrayés de la disparition de leur convive et de l'apparition de cette lumière, les deux disciples dévorent des yeux le siége vide et illuminé où tout à l'heure ils ont touché la main d'un ami, entendu sa voix et rompu le pain avec lui. N'est-ce pas un trait de sublime que cette lueur impalpable exprimant tout à coup un Dieu disparu, un Dieu invisible?

Nicolas Poussin a rencontré le sublime quand il a conçu un de ses tableaux les plus célèbres, les *Bergers d'Arcadie.* Dans une contrée agreste, coupée de bocages, séjour de bonheur chanté par les poëtes, d'heureux pasteurs, en promenant leurs amours, ont découvert sous un bouquet d'arbres un tombeau avec cette inscription à demi effacée : *Et in Arcadiâ ego* (et moi aussi, je vivais en Arcadie). Cette parole sortie de la tombe assombrit les visages et fait expirer le sourire sur toutes les lèvres. Une jeune femme, nonchalamment appuyée sur l'épaule de son amant, demeure muette, pensive, et semble prêter l'oreille à cet avertissement du cadavre. L'idée de la mort a aussi plongé dans la rêverie un jeune berger qui est accoudé sur la tombe, la tête inclinée, tandis que le plus vieux des pasteurs montre du doigt les caractères qu'il vient de découvrir. Le profond paysage qui achève ce tableau tranquille et silencieux fait voir des feuillages roux sur des rochers arides, des monticules qui vont se mêler à un horizon vague, et l'on aperçoit au loin quelque chose d'incertain qui ressemble à la mer. Ce qu'il y a de sublime dans cette peinture est justement ce qu'on n'y voit point : c'est la pensée qui plane au-dessus, c'est l'émotion inattendue que reçoit l'âme du spectateur, transportée subitement, au delà du tombeau, dans l'infini de l'inconnu. Des paroles gravées sur le marbre sont ici la seule forme, le seul moyen du sublime. La peinture reste, pour ainsi dire, étrangère à la secousse morale que le philosophe a voulu nous imprimer. Plus peintre que Poussin, Rembrandt a su en quelque manière faire rentrer le sublime dans les moyens de son art en l'exprimant par la lumière.

Il en est, au surplus, de la poésie comme de la peinture. Les coups

de génie d'un Shakspeare, d'un Corneille, aussi bien que les grands traits de l'Écriture, n'ont pas de forme, pour ainsi dire, ou ils en ont une dans laquelle l'art ne joue aucun rôle, et qui, par cela même, peut être traduite dans toutes les langues du monde. Émané du sentiment de l'infini, le sublime de la peinture ne saurait être attaché à une forme, cerné par un contour. Soit qu'il éclate dans l'œuvre de Rembrandt, soit qu'on le devine dans le tableau du Poussin, le sublime est intangible comme la lumière, ou invisible comme l'âme.

VI.

LA SPÉCIALITÉ DES MOYENS PROPRES A LA PEINTURE S'IMPOSE A L'ARTISTE DÈS LE MOMENT OU IL INVENTE SON SUJET ET EN CONÇOIT LA PREMIÈRE IMAGE.

Le but des arts du dessin étant de manifester le beau, de le rendre visible et sensible, la forme plastique ou figurée leur est essentielle, leur est propre. Mais c'est pour la peinture surtout que les moyens sont optiques, parce qu'elle traduit les sentiments et les idées sur une surface unie et que ces images, pures apparences, ne relèvent pas du toucher qui est la vue du corps, mais de la vue qui est le toucher de l'âme.

Inventer, pour le peintre, c'est donc *imaginer*, c'est voir apparaître devant ses yeux les personnages ou les choses qu'il évoque dans son imagination sous l'empire d'un sentiment qui l'anime ou d'une pensée qui l'obsède. Ici la grandeur de la peinture est tout d'abord attestée par la première de ses lois qui est de choisir, oui, de choisir les sentiments ou les pensées qu'elle exprimera, les figures qu'elle devra mettre en scène, le théâtre de l'action, le caractère de la nature environnante et l'accompagnement des choses. Le poëte, l'écrivain, ne connaissent pas de monstre odieux, *qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux*, parce que les yeux auxquels parle la poésie sont les yeux de l'esprit; mais le peintre des spectacles ignobles ne les raconte point : il les montre, et comme il n'a qu'un instant pour les montrer, ses images nous heurtant sans précautions, sans préface, ne sont pas seulement ignobles, elles sont brutales; elles nous dégoûtent à l'improviste. C'est donc la première loi de la peinture que d'écarter les sujets hideux ou repoussants.

Bien des gens, il est vrai, affectent de penser que tous les sujets sont bons et qu'il n'y a rien d'ignoble en peinture; qu'il n'y a pas de goinfres, de *magots* que l'esprit de Teniers ne rende acceptables; qu'il n'est pas

de goujats immondes sous le pinceau de Brauwer ; et qu'Ostade a su nous intéresser à des paysans difformes, ou plutôt informes, qui dansent dans un cabaret avec la délicatesse d'une ronde d'ours...; mais, si l'on en convient, il faut ajouter que les peintres ne sont pas ignobles quand ils n'ont pas l'intention de l'être, ou bien quand leurs représentations sont relevées par une pointe de satire. Lorsque Brauwer va chercher des truands dans leurs bouges pour imiter leurs grimaces horribles et leurs rouges trognes, lorsqu'il les représente avec tant de sympathie vomissant du vin et des injures, il emploie un talent plein de chaleur, de finesse et d'harmonie à se faire pardonner ce qu'il voulait nous faire admirer.

Dès qu'il choisit un sujet de peinture, l'artiste doit songer aux moyens *pittoresques* et se défier des beautés littéraires qui l'auraient séduit dans les livres ou les récits qui l'auraient inspiré. Ce qu'un peintre doit emprunter d'un poëte, ce n'est pas ce qu'il aura lu dans ses poésies, mais ce qu'il y aura *vu ;* c'est l'idée vivante et agissante; c'est le sentiment quand il devient mouvement.

Je suppose qu'un peintre veuille exprimer ce qu'il aura entendu dire ou ce qu'il aura pensé lui-même, que Voltaire est la personnification du XVIIIe siècle ; que tout procède de son génie et que tout va s'y absorber ; qu'il est le centre d'où partent et où aboutissent tous les rayons de la philosophie... Comment s'y prendra-t-il pour donner une forme pittoresque à une idée aussi métaphysique, aussi abstraite? Un artiste qui excelle à inventer a résolu ce problème de la façon la plus heureuse, la plus admirable, dans un des cartons qui lui avaient été commandés par l'État, en 1848, pour la décoration monumentale du Panthéon français. Ce carton représente l'*Escalier de Voltaire.* On y voit monter et descendre tous les philosophes du temps, tous les grands de l'intelligence (à l'exception de Rousseau qui dans le XVIIIe siècle fut le précurseur du nôtre). Placé au plus haut de son escalier, Voltaire reconduit un des visiteurs, d'Alembert, auquel il remet un article pour l'*Encyclopédie.* Sur les premières marches, Diderot attend la fin des adieux pour amener d'Alembert. De la sorte sont formulées en vives images, en figures parlantes, des spéculations de l'esprit qu'on aurait pu croire étrangères à la peinture, et c'est par ses moyens propres que la peinture les a exprimées, en les rendant visibles, en leur donnant un corps.

Dans cette même série de cartons où abonde l'invention pittoresque, et qui devaient former une histoire universelle et palingénésique du genre humain, l'auteur, Paul Chenavard, avait consacré une des plus grandes compositions à peindre les obscurs commencements du christianisme



LE DIX-HUITIEME SIÈCLE (L'ESCALIER DE VOLTAIRE), PAR M. CHENAVARD,

Tiré des cartons pour la décoration du Parthénon français.

lorsque le dieu nouveau sapait sourdement la puissance de Rome païenne. Cette vaste scène est divisée en deux zones horizontales. Dans la zone supérieure remplie de soleil, passe le pompeux et bruyant cortége d'un César triomphant, avec ses licteurs, ses officiers, ses trophées, ses prisonniers vaincus, ses aigles et ses éléphants. La zone inférieure, au contraire, obscure et silencieuse, représente les premiers chrétiens en prière dans les Catacombes, qu'ils ont creusées comme une tombe sous les pas du triomphateur, et dans lesquelles viendra bientôt s'effondrer l'empire romain. Il est impossible de raconter plus clairement et plus vivement l'histoire par le langage figuré de l'art, langage muet qui se dessine et se grave dans la mémoire des peuples en traits ineffaçables, comme cette éloquence de l'orateur athénien qui laissait dans le cœur ses aiguillons.

C'est une qualité rare chez les peintres que l'invention ; elle est rare même chez les grands maîtres. Léonard de Vinci, ce génie chercheur, profondément curieux, et voué à toutes les inquiétudes de son art, conseillait à ses élèves de regarder parfois attentivement les taches accidentelles des vieux murs, les pierres jaspées, les veines du marbre, les nuages, comme pouvant offrir à une imagination paresseuse des combinaisons singulières de lignes et de formes, et des motifs inattendus. Le plus souvent lorsqu'ils inventent, les peintres ne font que trouver, *invenire*, dans la fable, la poésie, la religion, l'histoire, des sujets déjà inventés par les poëtes, déjà illustrés et consacrés par la tradition. Comme si l'imagination était une faculté plutôt septentrionale et germanique, il n'y a eu guère d'inventeurs puissants qu'Albert Dürer et Rembrandt. Du reste, on est convenu de regarder comme une invention du peintre toute manière neuve de concevoir un sujet connu.

Pourquoi les hommes du Nord sont-ils plus inventifs? Peut-être parce qu'ils sont plus habitués à la vie intérieure, à se recueillir, à réfléchir. Il n'est que la solitude pour faciliter cette attention prolongée, cette méditation persistante et profonde, qui sont la source des grandes pensées, parce que, échauffant peu à peu l'esprit, elles finissent par y allumer l'enthousiasme. De même qu'un avare trouve sans cesse des occasions d'acquérir, parce que toujours il y pense, de même l'artiste peut trouver continuellement à enrichir son esprit, s'il y pense toujours. La méditation est justement ce qui manque aujourd'hui à nos peintres. Impatients de produire, pressés de vivre, jaloux de suivre la marche haletante d'une civilisation qu'emporte la vapeur, ils ne se donnent pas le temps de méditer, et cela dans un art où tous les hommes de génie ont travaillé comme s'ils n'avaient pas eu de génie. « La peinture, disait Michel-Ange,

est une muse jalouse; elle veut des amants qui se livrent à elle sans réserve, sans partage. »

Encore une fois, soit qu'il invente ses motifs, soit qu'il les découvre dans un poëte, soit qu'il les renouvelle des anciens, le peintre doit les concevoir en vives figures, et les tirer de l'obscurité vague où l'imagination les apercevait pour les appeler à la lumière, à l'évidence. S'il n'est pas le premier créateur de sa pensée, il doit la créer une seconde fois en rendant pittoresque ce qui était poétique, en faisant un spectacle de ce qui était une idée, un sentiment ou un songe.

Voilà comment l'art du peintre se distingue de tous les autres dès la naissance de l'invention. Pour le plaisir de citer un hémistiche d'Horace, on a trop souvent affirmé les ressemblances de la peinture avec la poésie. Il convient, dans ce livre, non-seulement de montrer les liens qui les unissent, mais de marquer les limites qui les séparent.

VII.

LE PREMIER MOYEN POUR LE PEINTRE D'EXPRIMER SA PENSÉE EST L'ORDONNANCE.

Un jour que Prud'hon dînait à la table de M. Frochot, préfet de la Seine, ce magistrat exprima le désir que Prud'hon peignît un tableau qu'on voulait suspendre dans la salle où se tenaient les assises de la cour criminelle, et, en parlant de l'effet à produire sur les accusés, il laissa tomber ce vers d'Horace :

Raro antecedentem scelestum
Deseruit pede pœna claudo....

(Il est rare que la peine boiteuse n'atteigne pas le criminel qu'elle poursuit.) Aussitôt Prud'hon se lève et demande la permission d'aller tracer à la plume le tableau désiré, dont toute l'ordonnance s'est présentée à son imagination. Avec les yeux de sa pensée, il a vu le criminel en fuite, *antecedentem scelestum,* et la Justice lui est apparue, non pas claudicante, comme la représente le poëte, mais fendant les airs d'un vol rapide et accompagnée d'une autre figure ailée, la Vengeance divine. Prud'hon n'avait pas inventé le motif, mais il en inventait l'ordonnance, et il l'inventait avec le génie d'un peintre en transfigurant l'image écrite, en lui donnant, au lieu de béquilles, des ailes. Sur-le-champ il avait indiqué les grandes lignes, jeté les figures et leurs draperies, prévu leur

pantomime, balancé les masses, arrêté le cadre. Telles sont, en effet, les opérations qui constituent ce qu'on entend par l'ordonnance, et ce qu'on appelle aussi la composition; mais ce dernier mot, dont la signification



Exemple de composition symétrique.

VIERGE SUR UN TRONE, PAR JEAN BELLIN

(Académie de Venise.)

est plus étendue, embrasse l'invention du peintre et l'économie de son tableau, à tel point qu'on l'emploie souvent comme un synonyme du tableau lui-même. Dans son acception plus restreinte, la composition

n'est autre chose que l'ordonnance, c'est-à-dire l'art de mettre en *ordre* les éléments du tableau, de les disposer, de les combiner, ou, si l'on veut, de distribuer les rôles aux acteurs du drame, car les Grecs appelaient la composition le *drame* du peintre (τὸ δρᾶμα τοῦ ζωγράφου), ce qui veut dire ici la mise en scène, sans quoi la composition serait à elle seule toute la peinture.

Deux choses sont à observer et à concilier dans l'ordonnance : sa beauté optique, celle qui répond au plaisir des yeux, et sa beauté morale ou poétique, celle qui touche au sentiment. La première de ces beautés serait la plus importante et pourrait presque suffire si la composition était purement décorative, comme le serait, par exemple, une peinture représentant les plaisirs de la moisson ou de la vendange. Que si le tableau s'adresse à l'esprit ou au cœur, s'il doit remuer les passions, il faudra bien que le caractère moral de l'ordonnance passe avant la convenance pittoresque, laquelle devra être sacrifiée résolûment à l'expression, si tant est qu'on ne puisse les obtenir l'une et l'autre, les fortifier l'une par l'autre. «Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu récréeras mes yeux après, si tu peux.» Ainsi parle Diderot.

Dans les âges gothiques, lorsque l'art était encore en enfance, les peintres ne connaissaient guère qu'une seule disposition : la symétrie, et il y avait plusieurs causes au choix de cette ordonnance naïve : d'abord la timide ignorance des premiers peintres, qui eussent été embarrassés d'une composition compliquée; ensuite une sorte d'ingénuité pieuse et de respect pour les sujets sacrés, car il y a dans la symétrie quelque chose de sacramentel et de religieux, parce qu'elle répond à un sentiment d'immobilité, de recueillement et de silence. Ce n'est pas d'ailleurs par le mouvement et par la vie que les arts ont commencé. Les premiers tableaux, comme les premières statues, ont un caractère de roideur, un aspect tranquille et grave qui, par la symétrie, devient solennel.

Dans le corps humain, qui est symétrique par excellence, la symétrie n'est sensible que lorsqu'il est rigide et immobile. Dès que la figure humaine entre en action, la symétrie est rompue par le mouvement, et dans les raccourcis de la perspective elle échappe au regard. La figure cependant ne perd pas son aplomb, et ce qui était une régularité froidement rigoureuse, est remplacé par un autre genre de symétrie, qui est l'équilibre. Eh bien, le même phénomène se manifeste dans l'art. Dès qu'il a grandi, dès qu'il se sent hardi et fort, il abandonne les compositions symétriques et il y substitue la pondération. Au lieu de ranger ses personnages, en égal nombre, à droite et à gauche d'un milieu, la

peinture introduit un certain balancement dans les masses correspondantes, rachète la similitude des lignes et des figures par l'opposition de groupes équivalents, de sorte que sous les dehors d'une liberté facile la composition conserve son équilibre et que l'œil, secrètement charmé, prend plaisir à la variété de l'ordonnance, sans en apercevoir la symétrie artificielle et cachée. Cela se passe en ce moment de première virilité où la peinture va de Jean Bellin à Titien, de Verocchio à Léonard, de Ghirlandajo à Michel-Ange, de Pérugin à Raphaël.

Cette transition de l'art traditionnel et compassé à la peinture remuée et libre, on en peut voir un exemple illustre dans la Chambre de la Signature, au Vatican. En regard de la *Dispute du Saint Sacrement*, dont la partie supérieure est ordonnée encore suivant les lois de la régularité primitive, Raphaël a peint l'*École d'Athènes*, qui n'est pas seulement un chef-d'œuvre d'invention, de dessin, de style et d'expression, mais qui est un chef-d'œuvre incomparable de composition, et comme le dernier mot du génie dans l'ordonnance.

Au premier coup d'œil, c'est un beau désordre de figures qui semblent groupées par le hasard des rencontres ou fortuitement isolées. Il y a une si parfaite vraisemblance dans la manière dont les groupes se distinguent l'un de l'autre et sont cependant liés entre eux; les vides sont si naturellement remplis ou si heureusement ménagés, que c'est à peine si on soupçonne l'intervention de l'art dans une combinaison pourtant si bien méditée et si savante. N'ayant mis aucune symétrie apparente dans l'ordre des figures où elle devait être brisée par la vie et le mouvement, Raphaël en a mis dans les choses immobiles, l'architecture et les statues, pour racheter par la solidité du fond le désordre simulé de l'arrangement pittoresque.

De plus, Raphaël a supposé le spectateur placé dans l'axe de l'édifice voûté qui abrite cette réunion imaginaire de tous les philosophes grecs. Mais aucun personnage ne devant dominer seul dans une assemblée aussi auguste, que préside l'esprit invisible de la philosophie elle-même, aucune figure n'est placée sur la ligne médiane qui passe entre Platon et Aristote, les deux génies qui se disputeront éternellement l'empire des âmes, parce que l'un personnifie le sentiment, l'autre la raison. Ce n'est pas ici le moment d'observer l'exquise convenance avec laquelle sont caractérisés tous ces héros de l'intelligence antique : Pythagore qui écrit ses tables harmoniques, Épicure couronné de pampres, le sombre Héraclite, le cynique Diogène, Socrate qui argumente, Platon qui enseigne l'enthousiasme, Aristote qui professe l'expérience, le pyrrhonien souriant à ses doutes, l'éclectique recueillant ses notes, Archimède traçant



Exemple de composition pondérée.

L'ÉCOLE D'ATHÈNES, PAR RAPHAEL.

sur le sol ses problèmes géométriques, l'astrologue Zoroastre, le géographe Ptolémée. A ne voir ici que la beauté de l'ordonnance, l'*École d'Athènes* est un modèle à jamais admirable de l'art que Raphaël a inauguré, de multiplier les figures sans confusion, de peupler une toile sans encombrement, de la pondérer sans symétrie, et de répandre l'unité, sans la détruire, dans une variété charmante.

L'unité! voilà le véritable secret de toute composition. Mais que signifie l'unité par rapport à l'ordonnance? Elle signifie qu'il doit y régner un certain caractère dans le choix des grandes lignes; qu'il doit y avoir dans la disposition des parties une dominante. Pourquoi? Parce que si l'homme a deux yeux il n'a qu'une vue, et il n'a qu'une vue parce qu'il n'a qu'une âme.

Droites ou courbes, horizontales ou verticales, parallèles ou divergentes, toutes les lignes ont un rapport secret avec le sentiment. Dans les spectacles du monde comme dans la figure humaine, en peinture comme en architecture, les lignes droites répondent à un sentiment d'austérité et de force et peuvent donner à une composition où elles se répètent un aspect grave, imposant, rigide.

Les horizontales, qui expriment, dans la nature, le calme de la mer, la majesté des horizons à perte de vue, la tranquillité végétale des arbres résistants et forts, l'apaisement du globe après les catastrophes qui l'ont jadis bouleversé, la durée immobile, éternelle... les horizontales expriment en peinture des sentiments analogues, le même caractère de repos solennel, de paix et de durée. Si tels sont les sentiments que le peintre veut faire naître en nous, si tel est le caractère qu'il veut imprimer à son œuvre, il faudra que les horizontales y dominent, et que le contraste des autres lignes, au lieu d'atténuer l'accent de l'horizontalité, le rende encore plus frappant. Voyez le *Testament d'Eudamidas :* Poussin y a répété les lignes horizontales. Couché sur son lit de mort, le citoyen de Corinthe forme la ligne dominante de l'ordonnance. La lance du héros répète cette ligne et, couchée comme lui, semble condamnée au repos et affirmer une seconde fois la mort de son maître. Les figures en sens contraire, du médecin, de la mère et du scribe, font ici opposition à l'horizontale; mais le contraste a un peu trop d'importance, et en le disputant à la disposition principale, il affaiblit l'unité.

Voyez maintenant la *Vie de saint Bruno* par Lesueur dans cette admirable suite de tableaux naïfs et touchants. La solennité du sentiment religieux, qui est une aspiration ascendante, y est exprimée par la répétition dominante et le parallélisme des verticales, et ce parallélisme, qui ne serait que de la monotonie si le peintre avait eu d'autres personnages

à mettre en scène, devient une répétition expressive, là où il fallait rendre sensibles le respect et l'uniformité de la règle monastique, le silence du cloître, le recueillement, le renoncement.

S'agit-il de rendre une idée terrible, celle du jugement dernier, par exemple; veut-on rappeler le souvenir d'une action violente, comme l'enlèvement des Sabines ou le Pyrrhus sauvé, de semblables sujets demandent des lignes véhémentes, impétueuses et remuées. Michel-Ange fait contraster et flamboyer ses lignes sur le mur de la chapelle Sixtine; Poussin tourmente et mouvemente les siennes dans ses tableaux de *Pyrrhus sauvé* et des *Sabines*, et les modes linéaires employés par ces maîtres sont des exemples de la loi qu'il faut suivre, et que nous recommandons : celle de ramener avec décision à un caractère dominant l'ensemble des grandes lignes, c'est-à-dire le premier moyen d'expression, qui est l'ordonnance.

Ce sont de bien futiles et de bien fausses idées que celles qui ont prévalu dans les écoles de peinture, dès la fin du XVI[e] siècle, grâce aux imitateurs sans génie du génie de Michel-Ange. Suivant eux, tout devait contraster, et toujours : les lignes, les angles, les groupes, les mouvements, les attitudes, les membres; tout devait s'agiter, se combattre, se contredire au profit d'une variété brillante qui, à force d'amuser l'œil par des oppositions, eut pour effet de corrompre l'éternel principe de l'unité. Abus monstrueux! Il n'est pas jusqu'au bouillant Diderot qui n'en ait été choqué, et qui n'ait vu dans le contraste mal entendu et continuel « une des causes les plus funestes du maniéré. »

Il a été un temps où la disposition pyramidale était érigée en principe par les rhéteurs de l'art, et on la voulait pour les groupes aussi bien que pour le tableau tout entier. Rien de plus dangereux que ce prétendu principe, car la pyramide contient deux éléments contraires, l'horizontale et la verticale. Or, du moment que ces lignes ont un langage qui s'adresse au sentiment, une signification morale, il ne convient pas de laisser le regard incertain entre ces deux directions; il faut donc que l'une l'emporte sur l'autre, au point que l'horizontalité domine franchement si la pyramide est très-obtuse, et que la verticale triomphe si la pyramide est très-aiguë. Dans la *Pièce de cent florins*, célèbre estampe de Rembrandt, où Jesus-Christ est représenté guérissant les malades, la composition se développe décidément en largeur, et le sens horizontal l'emporte sur la pyramide que forme la figure du Christ au dessus des groupes de malades qui implorent leur guérison.

La *Transfiguration* de Raphaël, si souvent critiquée comme renfermant deux tableaux en un seul cadre, trahit une seconde fois ce défaut

dans l'ordonnance, qui le rend encore plus visible, en opposant la masse horizontale que forment le possédé et les apôtres à la masse pyramidale du groupe supérieur. Il est évident que le défaut d'unité qui a échappé cette fois, exceptionnellement, au grand maître, devient plus frappant par le choix malheureux de deux dispositions contraires, qui ajoutent la dualité optique à la dualité morale.

Supposez cependant que le peintre veuille représenter une assomption de la Vierge, une ascension de Jésus-Christ, le ravissement d'un saint, une apothéose, ou tout autre sujet qui appelle de sa nature la disposition pyramidale, l'unité pourra s'y retrouver avec bonheur, si l'ensemble de la composition, se dessinant comme un ovale allongé, s'achève dans la partie inférieure en pyramide renversée. Raphaël, qui n'en reste pas moins l'ordonnateur par excellence, a ainsi composé la *Madone de Saint Sixte*, en opposant aux lignes pyramidales de l'apparition céleste la base très-étroite que forment les deux chérubins groupés au milieu de la plinthe inférieure qui figure l'appui d'une fenêtre ouverte sur le paradis.

Soit qu'on regarde à la beauté optique de l'ordonnance, soit qu'on la considère comme l'ébauche de l'expression, l'unité est le seul principe, le véritable secret. Ainsi que Montabert l'a judicieusement écrit (*Traité complet de Peinture*), il ne faut pas dire au peintre : « Composez pyramidalement, bouchez les trous, craignez les vides, évitez les angles et les parallèles, recherchez les contrastes, » il faut lui dire : « Composez selon votre sentiment; mais, quelles que soient vos combinaisons, ramenez les lignes, les groupes, les masses, les directions, les dimensions, à l'unité que vous aurez choisie, que vous aurez sentie. »

Par l'unité, l'artiste peut faire réussir toutes les manières d'arranger un tableau : l'ordonnance convexe, qui plaisait à Rubens, au Corrége, et qui met en relief les principales figures; l'ordonnance concave, employée par Raphaël dans la *Dispute du Saint Sacrement*, et qui est une autre manière de concentrer les regards; la composition en diagonale, comme la *Descente de Croix* de Rubens, qui secoue l'attention par une obliquité imprévue, et ces étranges distributions de Rembrandt, qui, dictées par l'émotion du génie, semblent ne s'adresser qu'aux yeux de l'âme.

Que les formes de la bordure doivent être indiquées par la ligne dominante du tableau, c'est une vérité souvent méconnue, et toutefois tellement sensible qu'il serait superflu d'y insister. Une Cléopâtre couchée, une Ariane endormie, formant une horizontale, seraient mal placées dans un cadre en hauteur. On voit au palais de Versailles des trumeaux, très-allongés en verticales, qui sont remplis par des sujets militaires dont l'horizontalité est en contradiction choquante avec la

forme du panneau. Tout le monde connaît par l'estampe de Pradier la composition si heureuse d'Ingres : *Virgile lisant l'Énéide.* Le peintre l'avait conçue d'abord en largeur; mais quand l'inspiration lui vint de montrer dans le fond la statue de Marcellus, se dressant aux yeux de Livie, comme le spectre du remords évoqué par ces vers : *Tu Marcellus eris,...* la composition tout entière changea de sens, et la hauteur y devint dominante, parce que les proportions du cadre durent se conformer à la direction nouvelle qu'avait prise la pensée du peintre, en se résumant dans l'apparition poétique de ce fantôme de marbre, vaguement répété par son ombre sur la muraille du palais de César.

VIII.

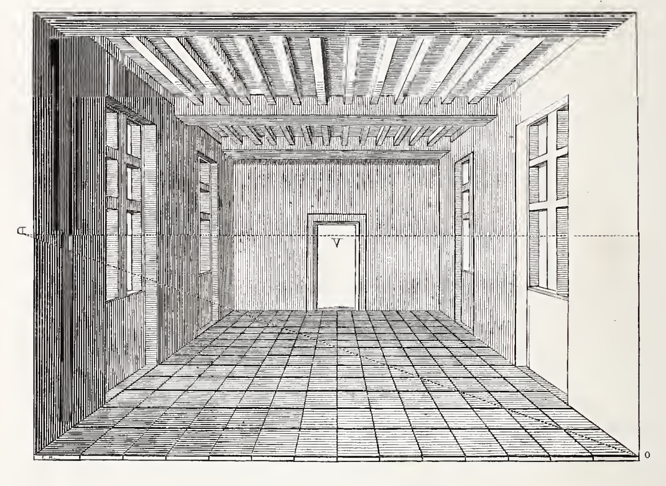
BIEN QUE LE PEINTRE QUI COMPOSE SON TABLEAU DOIVE ABSOLUMENT CONNAÎTRE LES LOIS DE LA PERSPECTIVE ET S'Y SOUMETTRE, L'OBSERVATION MÊME DE CES LOIS COMPORTE UNE PART NÉCESSAIRE FAITE AU SENTIMENT.

La peinture devant creuser des profondeurs fictives sur une surfa plane, et donner à ces profondeurs la même apparence qu'elles auraient dans la nature, le peintre ne saurait se passer de connaître la perspective, qui est justement la science des lignes et des couleurs apparentes.

Suivant la manière dont notre œil est conformé, la hauteur et le volume de tous les objets diminuent en proportion de la distance où il les voit, et toutes les lignes parallèles au rayon visuel semblent converger vers le point de l'horizon sur lequel se dirigent nos regards. Les unes s'abaissent, les autres s'élèvent, et toutes vont se réunir à ce point qui est à la hauteur de notre œil et qui se nomme le *point de vue.* D'autre part, à mesure que les objets s'éloignent de nous, le contour en devient moins tranchant, la forme plus vague, et la couleur atténuée en est plus indécise. Ce qui était anguleux s'arrondit, ce qui était brillant se décolore; les couches d'air qui s'interposent entre les choses regardées et l'œil qui les regarde, sont comme un voile qui les rend confuses, et si l'atmosphère est épaisse et chargée de vapeurs, la confusion augmente et le spectacle se perd. Ces deux phénomènes — la convergence des lignes fuyantes et la dégradation des couleurs — ont donné lieu à distinguer en peinture deux sortes de perspectives, la perspective *linéaire* et la perspective *aérienne.* Celle-ci ne s'impose au peintre que lorsqu'il exécute son tableau, lorsqu'il y met, avec les couleurs, les lumières et les ombres;

nous en parlerons quand il sera question du clair-obscur, du coloris et de la touche. L'artiste, au moment où il dispose son tableau, c'est-à-dire au moment où il assigne à chaque figure et à chaque objet la place qu'ils devront y occuper, l'artiste ne fait encore que de la perspective *linéaire.*

Maintenant, qu'est-ce qu'un tableau dans la peinture proprement dite? C'est la représentation d'une scène dont l'ensemble peut être embrassé d'un coup d'œil. L'homme n'ayant qu'une seule âme,



V, point de vue. D, point de distance.
Les lignes perpendiculaires au tableau concourent au point de vue.
Toutes les lignes horizontales (O D) formant un angle de 45 degrés avec le tableau concourent au point de distance (D).

ses deux yeux ne lui donnent qu'une seule vue. L'unité est donc essentielle à tout spectacle qui s'adresse à l'âme. S'agit-il simplement d'amuser le regard par des artifices d'optique et de tenir en haleine la curiosité du spectateur en lui procurant, dans une suite de scènes variées, les plaisirs d'une illusion momentanée et matérielle, l'unité n'est plus nécessaire alors, parce que l'artiste, au lieu de concevoir une peinture, n'a plus qu'à machiner un panorama. Au contraire, dès que le peintre veut exprimer une pensée ou éveiller un sentiment, il est indispensable que l'action soit une, c'est-à-dire que toutes les par-

ties du tableau concourent à une action dominante. Mais l'unité d'action est inséparable de l'unité de lieu, et l'unité de lieu entraîne l'unité du point de vue, sans laquelle le spectateur tiraillé en divers sens serait comme transporté en plusieurs endroits à la fois. Il semble donc que l'unité soit plus nécessaire encore dans un poëme d'images et de couleurs que dans un poëme écrit ou dans une tragédie jouée, parce qu'en peinture, le lieu est immuable, le temps indivisible et l'action instantanée.

Cela posé, comment s'y prendra l'artiste pour soumettre à l'unité d'un point de vue la scène que son imagination a inventée ou celle qu'il évoque par le souvenir? L'expérience nous enseigne que nos yeux ne peuvent embrasser un objet d'un seul regard qu'à une distance égale environ à trois fois la plus grande dimension de cet objet. Par exemple, pour saisir d'un coup d'œil un bâton qui a un mètre de longueur, il faut se placer à la distance de trois mètres, si l'on est doué d'une vue ordinaire. Supposons que le peintre se mette à la fenêtre de sa chambre, pour regarder la campagne : les objets qui se présenteront à sa vue seront si nombreux et occuperont une si vaste étendue, qu'il lui faudra tourner la tête et promener ses regards dans le paysage pour en voir, l'une après l'autre, les diverses parties. S'il rentre à reculons dans sa chambre, l'étendue diminuera, et si l'ouverture de la croisée a un mètre de large, et qu'il s'en éloigne de trois mètres, cette distance lui fournira la mesure de l'espace qu'il peut embrasser d'un regard. La croisée sera le cadre tout tracé de son tableau, et si l'on suppose qu'au lieu de toile ou de papier, ce soit un seul carreau de verre qui remplisse le vide, et que l'artiste avec un long crayon puisse calquer sur la vitre les contours des objets tels qu'ils viennent s'y projeter, son calque sera la représentation exacte du paysage qui se trouvera tracé suivant les règles de la perspective, puisque la perspective se sera dessinée d'elle-même.

De ce qui précède, il résulte qu'un dessinateur à l'œil exercé, à l'œil juste, pourrait mettre assez bien en perspective tout ce qu'il dessine, sans le secours des opérations géométriques; mais il faudrait, pour cela, que le tableau dont il fait le tracé fût toujours assez beau et assez conforme à son sentiment pour demeurer invariable; car si l'artiste veut y déplacer une ligne, y changer une figure, supprimer un rocher ou un arbre, ajouter un édifice, ou simplement éloigner ce qui était proche et rapprocher ce qui était loin, la justesse de son coup d'œil ne lui suffira plus, et la perspective ne venant plus se dessiner d'elle-même sur la vitre transformée en toile, le peintre aura besoin de recourir aux lois que l'observation a découvertes et que la géométrie a précisées.

Elles sont simples, elles sont intéressantes et admirables par leur

simplicité même, les lois de la perspective. L'antiquité les a connues, et déjà au ve siècle avant notre ère, les Athéniens qui assistaient aux tragédies d'Eschyle purent admirer sur la scène une architecture feinte, tracée par Agatharcus. Deux élèves de cet artiste géomètre, Démocrite et Anaxagoras, publièrent la théorie de la perspective, et, plus tard, Pamphyle l'enseigna publiquement à Sicyone. A l'époque de la Renaissance, la perspective fut retrouvée ou réinventée par les maîtres italiens qui florissaient au xve siècle, tels que Brunelleschi, Masaccio, Paolo Uccello et Piero della Francesca. Celui-ci en écrivit un traité qui est resté manuscrit; Uccello en fit ses délices; il y consacra sa vie, il y consuma ses jours et ses nuits, disant à sa femme qui l'invitait au sommeil : Oh! quelle douce chose que la perspective! *Oh! che dolce cosa è questa prospettiva!...* De nos jours, l'illustre géomètre Monge, s'appuyant sur la géométrie descriptive dont il avait fait un corps de science, a fourni la démonstration rigoureuse de la perspective, alors que les livres d'Albert Dürer, de Jean Cousin, de Peruzzi, de Serlio, de Vignole, de Dubreuil et celui de Desargues, mis en lumière par Abraham Bosse, ne contenaient guère que des résultats affirmés. Aujourd'hui la perspective, exposée avec clarté dans les *Éléments* de Valenciennes, animée par l'esprit dans les divers ouvrages d'Adhémar, considérée par M. de La Gournerie dans ses effets et dans ses rapports avec la peinture et la décoration théâtrale, simplifiée dans la nouvelle *Théorie* de Sutter, la perspective, disons-nous, peut être apprise facilement et à fond.

En étudiant ces auteurs, l'artiste apprendra que — le tableau étant généralement considéré comme une surface plane placée verticalement — l'on doit préluder aux opérations de perspective en établissant trois lignes. La première est la ligne fondamentale ou *ligne de terre*, qui n'est autre que la base du tableau; la seconde est *la ligne d'horizon*, qui est toujours à la hauteur de l'œil, et qui détermine le dessus et le dessous des objets regardés; la troisième est une ligne verticale qui coupe à angles droits les deux premières, et qui, ordinairement, divise le tableau en deux parties égales.

Le point où le rayon visuel perpendiculaire au tableau rencontre le tableau, s'appelle en perspective le *point de vue*. Il se trouve à l'extrémité du rayon, qui va de l'œil du spectateur à l'horizon, et comme l'horizon monte à mesure que l'œil monte, et descend à mesure que l'œil descend, c'est toujours à l'horizon qu'aboutit le rayon visuel, quelle que soit son élévation sur la verticale.

Le point de vue et la ligne d'horizon étant déterminés sur le tableau, il reste à mesurer la distance où devra se mettre le spectateur, pour voir

le tableau comme le peintre l'a vu; en d'autres termes, il reste à mesurer la longueur du rayon visuel. Ce rayon, étant perpendiculaire à l'œil, n'est pour l'œil qu'un point. Pour le voir en véritable grandeur, on le suppose rabattu sur la ligne d'horizon prolongée, et le point où finit cette ligne rabattue se nomme le *point de distance,* lequel doit donc être aussi éloigné du point de vue que le spectateur sera éloigné du tableau. Tels sont les deux points et les trois lignes qui servent à construire toute bonne perspective. Il faut aussi tenir compte des exceptions assez nombreuses que peuvent présenter certains objets, qui n'ont aucun rapport de régularité avec le tableau — comme par exemple, une chaise renversée au hasard dans une chambre — et dont les lignes horizontales vont aboutir à un *point accidentel,* placé à l'horizon. Que si l'on suppose la chaise renversée sur une autre, de manière à être inclinée sur le plancher ou à présenter ses quatre pieds en l'air, le point accidentel serait placé au-dessous ou au-dessus de l'horizon.

En résumé, les maîtres de perspective enseigneront à l'artiste :

Que toutes les lignes perpendiculaires au tableau concourent au point de vue;

Que toutes les lignes parallèles à la base du tableau ont leur apparence perspective parallèle à cette base;

Que toutes les lignes horizontales formant avec le tableau un angle de 45 degrés concourent au point de distance;

Que toutes les lignes horizontales parallèles entre elles, mais non pas au tableau, concourent à un même point sur la ligne d'horizon;

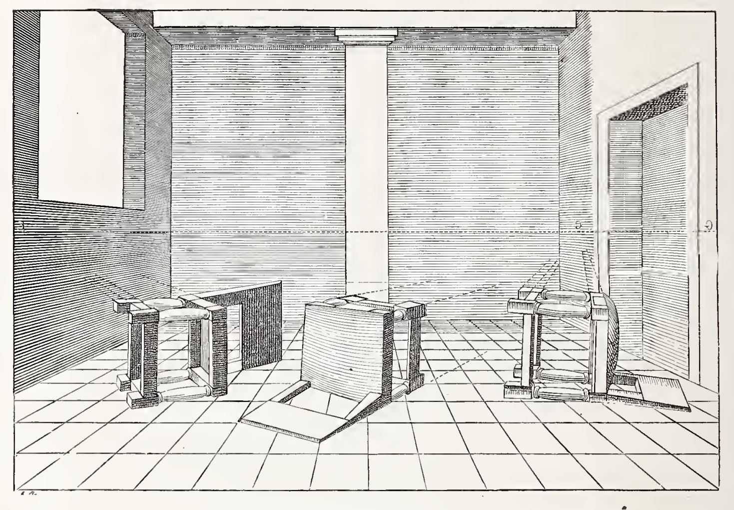
Que toutes les lignes obliques parallèles concourent à un point qui peut être au-dessus ou au-dessous de l'horizon, en dedans ou en dehors du tableau, suivant la situation de ces lignes;

Qu'en un mot, tous les objets diminuent en tous sens à mesure qu'ils s'éloignent de l'observateur.

Ainsi, le point de vue étant placé au centre de la composition y forme une étoile, dont les rayons seraient les lignes fuyantes perpendiculaires au tableau, et comme les unes descendent à l'horizon et que les autres y montent, la ligne d'horizon se trouve diviser le tableau en deux éventails ouverts en sens inverse, et coupés par les quatre côtés du cadre et par les lignes parallèles à ces côtés.

Rapprochement remarquable! la vue de notre œil ressemble parfaitement à la vue de notre raison, et l'optique est dans la nature ce qu'elle est dans la philosophie. La différence du point de vue change la perspective morale des idées comme la perspective linéaire des choses, et suivant le point de distance auquel se place notre esprit, il ne saisit que des détails

dont l'importance le trompe, ou il embrasse l'ensemble dont la grandeur l'éclaire. Au surplus, la perspective physique, si rigoureuse qu'elle soit sous la règle et le compas du géomètre, reste soumise à l'empire du sentiment. Louis David disait à ses élèves : « D'autres peintres savent mieux que moi la perspective, mais ne la sentent pas aussi bien. » Cette



Les lignes horizontales parallèles entre elles, mais non pas au tableau, concourent à un même point dit accidentel (G, G,G) sur la ligne d'horizon. Si les parallèles n'étaient pas horizontales, le point de concours serait au-dessus ou au-dessous de l'horizon.

parole signifiait assez clairement que le savoir ne suffit pas à l'artiste, quand il trace la perspective de son tableau, et qu'il y faut une part faite au sentiment. Nous allons voir, en effet, que le sentiment doit guider une à une toutes les opérations du peintre, et déterminer ainsi la hauteur de l'horizon, le choix du point de vue, le choix du point de distance et l'ouverture plus ou moins grande de l'angle optique.

La hauteur de l'horizon. Bien que la ligne de l'horizon ait une courbure produite par la sphéricité de la terre, cette courbure est tellement microscopique et inappréciable, qu'elle peut être remplacée par une ligne droite. Mais à quelle hauteur tracer l'horizon? Si l'on veut peindre un

tableau de marine, l'horizon sera naturellement la ligne qui sépare le ciel de la mer, car l'horizon n'est autre chose que le niveau de la mer, que nous apercevrions, si les terres et les montagnes qui nous le cachent étaient transparentes. Maintenant, le goût dit assez que la hauteur de l'horizon dans le tableau dépendra du sujet que le peintre a choisi et du nombre des figures qu'il doit mettre en scène.

S'agit-il de représenter une fête publique, comme la *Kermesse* de Rubens, ou un festin magnifique, comme les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, il est sensible qu'il faudra élever l'horizon pour faire voir le plus grand nombre possible de personnages et dérouler la scène aux yeux du spectateur telle qu'il la verrait s'il était placé sur une terrasse ou derrière une fenêtre qui serait pour lui le cadre du tableau. David, voulant peindre le *Serment du jeu de paume*, s'est supposé debout sur une table d'où il aurait vu tous les groupes et tous les mouvements de l'assemblée. Gros, pour développer le sinistre champ de bataille d'Eylau, a placé l'horizon à la hauteur d'une éminence d'où il aurait embrassé dans son étendue le spectacle entier de ce grand désastre : « Lorsque le tableau, dit Adhémar (*Supplément au traité de perspective*), représente un salon dans lequel plusieurs personnes sont réunies, les unes assises, les autres debout, on placera l'horizon à la hauteur d'une personne debout. Dans ce cas, le spectateur éprouvera la même impression que s'il était debout auprès des personnes représentées dans le tableau. Si le sujet ne contient que deux ou trois personnes assises, on fera bien de placer l'horizon à la hauteur de leurs yeux. Après quelques moments d'attention, le spectateur pourra croire qu'il est lui-même assis à côté des personnes qu'il a devant lui, et qu'il prend part à leur conversation. Mais si l'une d'elles paraît lever un peu la tête, comme si elle regardait une personne debout, il faudrait, comme dans l'exemple précédent, placer l'horizon à la hauteur d'une personne debout. »

Supposons maintenant que l'artiste ait à composer un tableau pour une place fixe, ou bien une peinture murale à une hauteur voulue, la ligne d'horizon sera choisie en conséquence, mais avec certains ménagements et au besoin certaines *tricheries* favorables au regard. Le célèbre peintre Mantegna, ayant été chargé par le marquis de Gonzague de peindre le *Triomphe de Jules César*, qui devait orner le palais de Mantoue et qui devait être placé plus haut que l'œil du spectateur, Mantegna eut soin de poser les premières figures sur la ligne de terre formant la base du tableau; il fit ensuite disparaître peu à peu les pieds et les jambes des personnages du second et du troisième plan, comme le voulaient la ligne donnée de l'horizon et les lois géométriques. De même

pour les brancards, les vases, les aigles et les trophées portés en triomphe, il les dessina de bas en haut, de sorte que l'œil n'en aperçoit que le dessous. Vasari vante beaucoup cette observation scrupuleuse de la perspective. Mais faut-il toujours être vrai jusqu'au point d'étonner les yeux en leur montrant des singularités qui les déroutent? Il se peut faire que les regards soient offensés justement par les précautions qu'on aura prises pour ne les offenser point, et que le spectateur, ne se rendant pas compte de la ligne d'horizon que le peintre a choisie, trouve bizarre ce qui est pourtant justifié par la science du géomètre. L'essentiel en peinture, c'est que l'âme soit émue ou captivée, dût-on la captiver ou l'émouvoir aux dépens des lois rigoureuses de la scénographie, ou du moins par une légère infraction à ces lois.

Le point de vue. C'est toujours sur la ligne d'horizon que se trouve le point de vue; mais sur quel point de cette ligne faut-il le placer? Est-ce au beau milieu du tableau? Est-ce à droite ou à gauche, plus ou moins près du cadre? Ici encore l'artiste écoute les conseils du sentiment. Les grands maîtres, dans leurs compositions les plus fameuses, Léonard de Vinci dans la *Cène*, Raphaël dans la *Dispute*, l'*Héliodore* et l'*École d'Athènes*, Poussin dans le *Jugement de Salomon*, Lesueur dans le *Saint Paul à Éphèse*, ont fixé leur point de vue, soit au centre du tableau, c'est-à-dire à l'intersection des diagonales, soit à égale distance des lignes latérales du cadre. Il en résulte une symétrie qui a quelque chose de grave, de calme, de majestueux qui convient parfaitement aux sujets religieux et aux scènes imposantes de l'histoire. L'équilibre optique produit par l'égalité des masses qui se correspondent, procure à l'esprit une sorte de pondération morale. Partout où l'architecture fournit une perspective clairement écrite, le point de vue placé au milieu de la scène y appelle tout d'abord l'attention du spectateur, et ensuite l'y rappelle. Si par exemple, Jésus-Christ est assis au centre du tableau dans la Cène des apôtres, les lignes qui concourent au point de vue ramènent constamment le rayon visuel sur la figure dominante, là où est le nœud du drame, là où se concentre l'émotion, là où reviennent sans cesse les regards de l'esprit. Salomon, siégeant sur le trône où il va rendre la justice, me paraît encore plus équitable à la place où le peintre nous le fait voir, dans une composition dont le balancement rigoureux semble une allusion à la souveraine impartialité du juge qui en occupe le centre. Et si nous voulions emprunter de l'art contemporain un exemple illustre, nous verrions l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* ajouter à la solennité de son ordonnance un auguste équilibre en choisissant le point de vue que

la symétrie indiquait, pour y placer la figure vénérable du poëte, entre l'Iliade et l'Odyssée, dans l'axe même du temple où il va être déifié et qui sert de fond au spectacle de son couronnement.

Il est toutefois d'excellents peintres qui ont le plus souvent porté leur point de vue sur un côté du tableau, non loin du bord. Lesueur lui-même, dans les vingt-deux compositions si admirables dont la suite forme la *Vie de saint Bruno*, a presque toujours supposé le spectateur à droite ou à gauche de la ligne médiane. Il y a plus, quelquefois son point de vue est fixé sur l'une des lignes latérales du cadre, de sorte qu'il y a telle composition qui paraît n'être que la moitié d'une autre, par exemple celle qui représente saint Bruno distribuant son bien aux pauvres. On peut croire que ces images tranquilles et douces de la vie des cloîtres, ces scènes d'une austérité mélancolique gagneraient à présenter plus de pondération perspective, moins d'inégalité dans les masses que sépare le point de vue. Mais il est juste d'observer que des compositions formant une seule histoire, un seul tout, peuvent se compléter pour le regard de façon qu'un tableau fasse équilibre à celui qui le précède ou qui le suit. On dirait, au surplus, que Lesueur, en rejetant son point de vue au coin du tableau, a voulu exprimer l'éloignement des regards profanes, et soulever seulement un coin du voile qui cache aux cénobites les choses du monde.

Raphaël, dans les scènes les plus mouvementées, conserve la position centrale du point de vue, et il oppose ainsi à l'agitation des figures le calme d'une architecture pondérée. En peignant sa fresque sublime de l'*Héliodore*, où l'on voit le voleur sacrilége renversé par un cavalier miraculeux, et fouetté de verges par deux anges qui ont fendu l'air, rapides comme de purs esprits, Raphaël a songé sans doute au contraste que produirait la tranquillité d'une architecture symétrique avec le mouvement impétueux du cavalier céleste qui renverse Héliodore, et des anges qui le frappent de verges, tandis que le sacrificateur Onias, au fond du sanctuaire où conduisent toutes les lignes fuyantes de la perspective, demande encore à Jéhovah le miracle qui déjà s'est accompli, foudroyant et soudain comme l'éclair.

L'équilibre qu'engendre la situation du point de vue au milieu de la ligne d'horizon, peut donc servir, tantôt à fortifier l'assiette du tableau, s'il est calme, tantôt à en faire ressortir le mouvement, s'il est dramatique. Mais l'exemple de Raphaël nous suggère une autre observation : c'est que dans la peinture murale, l'architecture réelle commande à l'architecture feinte, et qu'il serait choquant de percer sur un mur une perspective qui supposerait le spectateur à une place impossible et qui dès lors serait démentie par la construction environnante.

La part du sentiment demeure si grande en peinture, même lorsque la géométrie s'y installe, que tel grand peintre s'est cru permis d'employer *deux lignes d'horizon* dans un seul tableau, et s'est fait pardonner cette licence. Paul Véronèse en a usé dans les *Noces de Cana*, en considérant la ligne d'horizon non plus comme une ligne sans épaisseur, mais au contraire comme une zone, qui permettrait deux points de concours, l'un plus élevé que l'autre. Véronèse l'a fait pour deux raisons : d'abord parce que la haute architecture du tableau eût présenté des lignes trop plongeantes, dont la direction vers un seul point eût été précipitée et sans grâce; ensuite parce qu'en présence d'un tableau si vaste, rempli d'épisodes et sans unité rigoureuse, puisqu'il ne devait exprimer que la joie générale et l'agréable désordre d'un festin où Jésus lui-même ne joue que le rôle d'un convive, le spectateur devait s'intéresser successivement aux différents groupes et se promener devant la toile plutôt que de mettre son œil au point de vue.

Le point de distance, celui qui marque la distance du spectateur au tableau, est encore soumis à l'empire du sentiment. Balthasar Peruzzi et Raphaël, au dire de Lomazzo (*Trattato della pittura*), pensaient « que l'artiste qui veut peindre la façade d'une maison dans une rue étroite n'est pas tenu de représenter les objets selon la distance de la muraille opposée, mais qu'il doit les dessiner suivant une distance imaginaire, supposée plus grande, et qui serait égale à trois fois la hauteur de la façade, sans quoi les figures peintes sembleraient trébucher et tomber en arrière, *trabbocare e cadersi addosso.* » Aujourd'hui, c'est une règle consacrée pour les dessinateurs qui ont à mettre en perspective l'intérieur d'une chambre ou d'une galerie, de le dessiner non pas tel qu'ils le voient, mais tel qu'ils le verraient s'ils pouvaient reculer à une distance qui suppose le renversement du mur auquel ils s'appuient. Bien que cette distance soit arbitraire, il la faut assez grande dans tous les cas pour que le spectateur puisse embrasser l'ensemble du tableau d'un coup d'œil, sans remuer la tête, faute de quoi les objets rapprochés du cadre subiraient ces déformations monstrueuses qu'on appelle, en perspective, des *anamorphoses*. Une colonne, par exemple, montrant sa base vue d'en haut, et son chapiteau vu d'en bas, serait un membre d'architecture méconnaissable par la brusque diminution du chapiteau qui semblerait tomber en dedans, et de la base qui semblerait tomber en dehors. Chacun a pu remarquer les déformations angulaires que présentent les photographies du palais de la Bourse, à Paris. Pour éviter de pareilles déformations et avoir une vue agréable du monument, il aurait fallu au

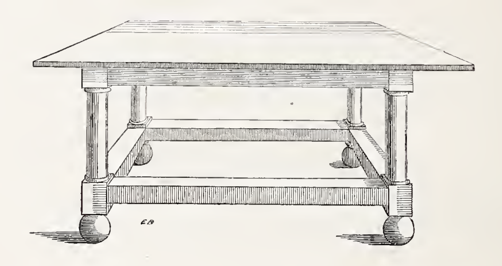
photographe une reculée que les constructions environnantes ont rendue impossible. Cette reculée, le peintre se la procure fictivement par les méthodes de la perspective, qui lui permettent de rectifier ce qu'il voit, en le dessinant comme il le verrait d'une distance convenable. Quant au photographe qui veut avoir un portrait fidèle, sans diminution des extrémités, il faut (selon MM. Babinet et de la Gournerie) qu'il place son objectif à dix mètres du modèle.

Non, la vérité mathématique n'est pas de même nature que la vérité pittoresque. Aussi bien, il arrive à tout moment que la géométrie dit une chose et que notre âme en dit une autre. Si je vois un homme à cinq pas, son diamètre apparent est double de ce qu'il était, quand je le voyais à dix pas : la science l'affirme, et elle ne se trompe point; cependant cet homme me paraîtra toujours de la même grandeur, et l'erreur de mon âme sera aussi infaillible que la vérité du géomètre. C'est là un mystère que les mathématiques n'expliqueront point, comme Voltaire l'observe dans la *Philosophie de Newton.* « Quelque supposition que l'on fasse, dit-il, l'angle sous lequel je vois un homme à cinq pas est toujours double ou environ de l'angle sous lequel je le vois à dix pas, et ni la géométrie ni la physique ne résoudront ce problème. » Il faut, en effet, autre chose que la physique et la géométrie pour expliquer comment le témoignage de nos yeux est contredit à ce point par un arrêt du sentiment, et comment une vérité incontestable peut être vaincue par un mensonge irrésistible.

L'angle optique. L'angle dont parle ici Voltaire est l'angle optique. On appelle ainsi l'angle formé par deux rayons visuels, qui vont du centre de l'œil aux extrémités de l'objet vu. L'ouverture de l'angle optique dépend de la distance du spectateur au tableau, car plus un objet se rapproche de notre œil, plus notre œil s'ouvre pour le voir. Mais cet angle ne saurait être plus grand que l'angle droit; en d'autres termes, le plus grand espace que l'œil puisse embrasser est compris dans le quart de la circonférence. En peinture, toute représentation doit être vue sous un seul angle optique ou, comme dit Léonard de Vinci, d'une seule fenêtre : *la pittura deve esser vista da una sola finestra.* Par cette fenêtre de l'œil, notre esprit ne peut embrasser qu'un seul tableau à la fois. Encore les rayons visuels qui le lui transmettent sont-ils d'une force très-inégale. Le seul rayon puissant est celui qui est perpendiculaire à la rétine, tous les autres s'affaiblissant à mesure qu'ils s'éloignent de ce rayon normal, de sorte que, plus l'angle est ouvert par le rapprochement du spectateur, plus il contient de rayons faibles; plus l'angle se rétrécit

par la distance de l'objet, plus il contient de rayons puissants. Aussi les personnes qui ont la vue basse sont-elles portées à cligner les yeux, afin de concentrer leur vision en rapprochant les rayons extrêmes, qui sont faibles, du rayon normal, qui est seul fort.

Mais tandis que les rayons obliques deviennent plus faibles, les objets en s'éloignant se rapetissent, de même qu'ils se décolorent et se confondent. Ainsi, l'homme ne saurait voir dans leur véritable grandeur, autrement dit, *en géométral*, que les choses qui sont perpendiculaires à



sa rétine et à la distance voulue, car le *géométral*, c'est l'image d'un objet vu par un œil aussi grand que lui, dans sa dimension réelle; tout ce qui est plus grand que notre œil est vu *en perspective*, c'est-à-dire dans sa dimension apparente.

Étrange et bienfaisante illusion, qui témoigne à la fois de notre petitesse et de notre grandeur! Il n'est sans doute que l'œil de Dieu qui puisse voir l'univers en géométral; l'homme dans son infirmité n'en saisit partout que des raccourcis. Toutefois, comme si la nature entière lui était soumise, il y promène son regard intelligent, et chacun de ses mouvements faisant varier son point de vue, les lignes viennent d'elles-mêmes y concourir et lui former un spectacle toujours changeant, toujours nouveau. La perspective est, pour ainsi parler, l'idéal des choses visibles, et il n'est pas surprenant que ce vieux maître italien en ait vanté la douceur. Mais cet idéal, comme l'autre, nous échappe sans cesse et nous fuit. Toujours à la portée de nos regards, il est toujours insaisissable. A mesure que l'homme s'avance vers son horizon, son horizon recule devant lui, et les lignes qui paraissaient se réunir au plus profond du lointain demeurent éternellement séparées dans leur convergence éternelle. De sorte que l'homme porte en lui comme une poésie mobile qui obéit à la volonté de ses mouvements, et qui semble

nous avoir été donnée pour voiler la nudité du vrai, pour corriger la rigueur de l'absolu, et pour adoucir à nos yeux les lois inexorables de la divine géométrie.

IX.

SOIT QUE LE PEINTRE CHERCHE SA COMPOSITION EN SE BORNANT A LA DESSINER, SOIT QU'IL COLORIE SON ESQUISSE, IL N'ENTRE DANS L'EXPRESSION QU'EN DÉFINISSANT, PAR LE DESSIN, L'ATTITUDE, LE GESTE OU LE MOUVEMENT DE CHAQUE FIGURE.

La composition ne s'improvise point. Lors même que le peintre, ému, l'aurait vue se produire aux yeux de sa pensée dans un moment de rapide inspiration, il faudra bien qu'il la médite, qu'il en vérifie la vraisemblance, qu'il la soumette à l'épreuve du jugement.

« Eh quoi! improviser! écrivait Eugène Delacroix; c'est-à-dire ébaucher et finir en même temps, contenter l'imagination et la réflexion du même jet, de la même haleine, ce serait, pour un mortel, parler la langue des dieux comme sa langue de tous les jours. Connaît-on bien ce que le talent a de ressources pour cacher ses efforts? Qui pourra dire ce que tel passage admirable a coûté?... Tout au plus ce qu'on pourrait appeler improvisation chez le peintre serait la fougue de l'exécution sans retouches ni repentirs; mais sans l'ébauche, et sans l'ébauche savante et calculée en vue de l'achèvement définitif, ce tour de force serait impossible, même à un artiste comme Tintoret, qui passe pour le plus fougueux des peintres, et à Rubens lui-même. Chez Rubens, en particulier, ce travail suprême, ces dernières retouches qui complètent la pensée de l'artiste, ne sont pas, comme on pourrait le croire à leur force et à leur fermeté, le travail qui a excité au plus haut point la verve créatrice du peintre. C'est dans *la conception de l'ensemble,* dès les premiers linéaments du tableau, c'est dans l'arrangement des parties, que s'est exercée la plus puissante de ses facultés; c'est là qu'il a vraiment travaillé. »

Ainsi parle un artiste qui eut la fièvre de son art, et qui fut passionné souvent jusqu'au délire. Comme l'orateur qui cherchait son éloquence en écoutant les murmures du peuple dans le soulèvement des flots, le peintre doit chercher son tableau en pensant aux spectateurs présents ou futurs qui le jugeront; il doit se préparer de longue main à *parler la langue des dieux.*

Mais comment l'artiste éprouvera-t-il sa composition? Devra-t-il, du

premier coup, en essayer les couleurs, et par conséquent le clair-obscur, ou bien est-ce par des lignes seulement qu'il ébauchera l'expression de sa pensée? De très-grands maîtres, tels que Michel-Ange, Raphaël, André del Sarte, Jules Romain, n'ont fait que dessiner leurs esquisses, comme ils eussent projeté un bas-relief. Avant de songer à colorier, à éclairer leur tableau, ils en ont arrêté la construction et les formes. Cependant, si la peinture est inséparable de la couleur et de la lumière, il semble que le crayon ou le charbon ne suffisent pas à l'artiste qui compose, et qu'il lui importe de se représenter, la palette à la main, le genre d'effet qui devra concourir à l'expression et la résumer. Rembrandt n'a pas plus tôt conçu son tableau qu'il l'éclaire de sa pensée. Rubens prévoit le jeu des couleurs, même dans une ébauche où il ne fait qu'indiquer les masses de clair et d'ombre. Prud'hon, lui aussi, invente toujours en collaboration avec la lumière; dès qu'il imagine son drame, il le voit aux clartés du soleil, ou aux rayons de la lune, ou à la lueur des flambeaux. Que décider entre des méthodes si différentes et des génies si divers? Faut-il condamner les grands Italiens pour avoir donné une si haute préférence au dessin dans l'esquisse de leurs œuvres? Non. Ces maîtres par excellence furent préoccupés avant tout de l'élément moral en soi : de l'expression. La couleur et l'effet, qui parlent aux sens plutôt qu'à l'esprit, leur parurent des moyens plus extérieurs et, partant, secondaires. Toute composition leur était bonne, dès qu'elle était bien agencée dans ses lignes, dès que les masses en étaient pondérées et bien écrites, et ils se promettaient de la rendre expressive par le caractère des formes, par le langage du dessin, le choix du contour.

Représentons-nous Michel-Ange traçant à la plume la composition du *Jugement dernier*, dont les ébauches n'ont point péri. D'une volonté souveraine, d'une main magistrale, il esquisse des figures et des groupes, dont il prévoit le mouvement et la violence. Il n'existe encore sur le papier que des traits mâles et rapides; mais déjà l'on saisit la contexture de cette grande tragédie; l'on voit venir du fond des airs une troupe d'anges menaçants qui portent les instruments de la Passion, comme pour en écraser l'humanité; on devine le Christ fulminant; on entrevoit des avalanches de réprouvés qui sont précipités dans l'abîme; on pressent la terreur qui remplira toutes les âmes, même celles des martyrs qui montrent les marques de leurs supplices, comme s'ils tremblaient de n'avoir pas mérité le pardon céleste. À travers ces griffonnements de la plume apparaissent des patriarches étonnés, des femmes remplies d'angoisses, et la Vierge, qui semble elle-même effrayée d'avoir enfanté un Dieu si terrible. Les péchés les plus hideux roulent pêle-mêle, les morts



ESQUISSE DESSINÉE DE RAPHAEL POUR LA MISE AU TOMBEAU.

Galerie Borghèse.

se réveillent, l'enfer s'entr'ouvre, et tout cela n'est exprimé que par un enchevêtrement de lignes héroïques; les groupes se relient, l'ordonnance se prépare, la composition se complique et se noue, et tout ce que dira la fresque est déjà prévu dans ce brouillon sublime. Sans avoir recours aux effets de la couleur et de la lumière, le peintre atteindra son but suprême ; il aura exprimé le sentiment d'une inexprimable terreur.

Supposez maintenant qu'un génie du Nord, un génie à la Rembrandt, songe à peindre une telle scène; c'est un autre chemin qu'il va prendre pour arriver jusqu'au fond de notre âme; c'est par des taches de couleur que ce drame immense commencera à se débrouiller, comme à travers un nuage. J'imagine que, dans la profondeur infinie des ombres, on verra les nations vidant leurs tombeaux, et que la joie des bienheureux sera indiquée par les fanfares du coloris, tandis que l'épouvante sera exprimée par des teintes sinistres, plutôt que par des formes tourmentées et violentes. Les âmes incertaines de leur sort seront enveloppées d'une demi-lumière mystérieuse. Le ciel radieux, la terre assombrie, diront assez le contraste des destinées éternelles; et l'enfer s'allumera aux feux de la couleur... Voilà comment les grands peintres, en variant leurs moyens suivant leur génie, peuvent déconcerter la philosophie de l'art et la contraindre, elle aussi, à varier ses lois, ou du moins à les assouplir.

Cependant l'art du peintre, ayant aujourd'hui parcouru le cycle entier de ses développements, ne saurait plus négliger les effets de la couleur et du clair-obscur en ce qu'ils ont d'expressif. L'âge de la peinture est trop avancé pour qu'elle remonte aux époques où sa jeunesse lui permettait de faire des prodiges sans employer à la fois toutes ses ressources. On peut donc regarder comme préférable la méthode de colorier l'esquisse, surtout quand on veut obtenir l'expression qui résulte de la couleur et de la lumière, expression qui convient au naturalisme et qui est si importante dans le paysage. Mais les grands peintres qui composent de figures humaines la trame de leurs ouvrages, n'en continueront pas moins de poursuivre l'expression par l'attitude, le geste, ou le mouvement de ces figures.

Il n'en est pas de la peinture comme de la statuaire: les figures du peintre, n'ayant ni épaisseur ni pesanteur, n'étant que de pures apparences, peuvent prendre des attitudes, faire des gestes qu'il serait impossible d'exécuter en marbre. La modération du mouvement, la sobriété du geste, nous l'avons dit, sont des lois inhérentes à la sculpture; elles sont voulues et par la solidité de la statue et par sa dignité, car ce n'est pas seulement parce que ses figures sont pesantes que le statuaire

s'interdit un geste déployé, outré; c'est parce que les formes divinisées d'une beauté calme conviennent à des êtres dont l'image doit durer des siècles, et que leurs mouvements pris, non pas en dehors de la vie, mais au-dessus d'elle, doivent annoncer une âme sereine, comme celle des dieux immortels ou des héros qui le sont devenus.

Moins réservé dans son élan, plus hardi et plus libre, le peintre peut représenter des attitudes qui seraient incompatibles avec la gravité du marbre. Il peut oser des mouvements qui révèlent le feu de la passion, des gestes qui trahissent le bouillonnement du sang dans le cœur. Mais, ici encore, la seule imitation de la nature ne suffit pas plus au tableau qu'à la statue; il y faut du choix, il y faut du style.

Écoutez un homme passionné, observez-le : ses paroles comme ses gestes diront d'une manière frappante et vraie la passion qui l'anime; mais il se peut que ses paroles emportées soient d'une vérité ignoble, et que le débordement de ses gestes soit d'une vérité repoussante. Il se peut aussi que, faute d'une suffisante vitalité, il manifeste imparfaitement les émotions qu'éprouvera son âme débile. De là, pour le poëte et pour le peintre, la nécessité d'adoucir ce que la nature a prononcé trop fortement, ou d'accentuer avec énergie ce qu'elle a trop faiblement exprimé. L'observation de la pantomime naturelle est donc une excellente étude, à la condition que l'artiste saura tantôt la rendre plus significative en y insistant, tantôt épier le moment où elle était énergique sans être vile.

Mais le geste n'est pas seulement individuel, c'est-à-dire modifié par le tempérament de chacun; il varie aussi de caractère suivant les mœurs et les idées, suivant les climats, et chaque nation y met l'empreinte de son génie. Quelle différence entre la réserve d'un Anglais et la grimaçante mimique d'un Napolitain! Comment donc découvrir le principe du geste à travers de pareilles variations? Est-il possible de démêler, parmi tant de nuances, des accents génériques? Oui. Malgré ses variantes, le geste a ses racines dans le cœur humain, et il est possible de les y retrouver. Quels que soient, par exemple, les divers signes de la vénération, elle s'exprime, dans tous les pays du monde, par une tendance à incliner la tête et à rapetisser le corps, comme pour figurer l'infériorité de celui qui vénère à l'égard de celui qui est vénéré. Tandis que l'Européen du nord marquera son respect par une froide inclination de tête, l'homme de sang méridional se pliera en deux, et l'Oriental se prosternera jusqu'à terre en cachant son visage. Mais toutes les différences, sensibles ou légères, seront comprises entre ces deux extrêmes, et l'artiste aura ainsi, pour choisir sa pantomime, une échelle entière de nuances.

Si les gestes et les mouvements de l'homme étaient tous dictés par l'organisme, ils auraient entre eux plus de ressemblance, parce que l'arrangement de la machine humaine les produirait d'une manière fatale, sans autres diversités que celles des tempéraments, débiles ou énergiques, généreux ou froids.



ATTITUDE DU PROPHÈTE ISAÏE, PAR MICHEL-ANGE.

Chapelle Sixtine.

Mais il est des mouvements, des gestes et des attitudes qui ont leur source dans les profondeurs de l'âme, et dont la manifestation extérieure n'est qu'un écho affaibli, un symbole de ce qui agite le monde de l'imagination, ce monde intime où se passent les rêves de l'homme endormi et les songes de l'homme éveillé. Le geste a ses métaphores comme la parole. On repousse une proposition malsonnante à peu près comme on repousserait une bête dangereuse; on recule au récit d'une horreur comme on reculerait devant la réalité d'un spectacle affreux. L'orateur qui rumine ses harangues et qui veut entraîner son auditoire imaginaire, a besoin de se mouvoir, de marcher au pas de son discours, comme faisait Rousseau quand il allait par les chemins déclamant ses prosopopées. Ce n'est pas en regardant au hasard la nature que l'artiste pourra y rencontrer l'expression de ces pantomimes qui révèlent

les évolutions secrètes de la pensée. Lorsque Michel-Ange, décorant le plafond de la chapelle Sixtine, a voulu peindre la *préoccupation* dans la figure d'Isaïe, c'est dans les hauteurs de son esprit qu'il a trouvé l'ensemble des lignes propres à exprimer l'attention d'un penseur que rien ne peut distraire de ses méditations. Un ange appelle Isaïe au moment où, ayant placé sa main dans le livre de la Loi, pour marquer l'endroit où s'arrêtait sa lecture, le prophète poursuivait le cours de ses pensées. Sans presque remuer son corps, il tourne lentement la tête comme si la voix même d'un ange ne pouvait l'arracher à l'abîme de réflexions où il est plongé.



ATTITUDE DE LA FIGURE D'AZA, PAR MICHEL-ANGE.

Chapelle Sixtine.

Les Prophètes et les Sibylles de Michel-Ange sont les plus beaux exemples de cette vérité supérieure de gestes ou d'attitudes dont la nature ne contient que le germe, et qu'il appartient au génie de découvrir pour en créer les types immortels. Les figures sublimes de Jérémie et de Daniel, de Jaël et de Zacharie, les Sibylles d'Érythrée, de Cumes, de Delphes, sont en ce genre de véritables créations. Sans mentir à la nature, elles sont cependant surnaturelles. Chacune de leurs attitudes, chacun de leurs mouvements, racontent les drames de la pensée. Nous l'avons dit ailleurs : la Sibylle de Delphes est la plus fière image de l'intelligence qui commande; la Sibylle de Cumes paraît obsédée par des énigmes indéchiffrables. La Sibylle Persique lit de près dans une écriture pleine de mystères qu'elle semble dévorer. Celle de Lybie, tenant son livre haut et jetant au-dessous d'elle un regard dédaigneux, exprime le mépris du vulgaire, auquel il est interdit de jamais voir les livres sibyllins.

Et quelle puissance idéale dans la figure de Jérémie! Le prophète des lamentations est accablé sous le poids des tristes pressentiments; accoudé sur son genou, il soutient d'une main sa tête qui penche, et ferme sa bouche prête à gémir, tandis qu'il laisse tomber son autre main avec une indicible mélancolie. Il n'est pas jusqu'à sa draperie rude et négligée qui n'ajoute à l'expression par ce jet simple et grandiose, qui est ici comme le geste du vêtement. Faut-il peindre, au lieu des malheurs que le prophète entrevoit dans l'avenir, les malheurs que l'humanité éprouve dans le présent, c'est encore dans les fresques de Michel-Ange que nous chercherons un exemple de ce grand style qui, loin d'affaiblir l'attitude en la généralisant, la rend encore plus frappante en lui imprimant une signification typique. Jamais la conscience de l'infortune, l'excès de l'abattement physique et de la lassitude morale, furent-ils exprimés d'une façon plus mémorable que dans l'attitude d'Aza?

Jusqu'où peut aller en peinture l'expression par le geste, il faut le voir et l'admirer dans la *Cène* de Léonard de Vinci. Là on peut reconnaître ce qu'est le style et comment l'observation de la vie réelle, après avoir germé dans l'esprit d'un grand peintre, le conduit à une vérité plus haute. Il fallait répéter onze fois la surprise douloureuse que dut produire sur des amis fidèles l'annonce d'une trahison. Il fallait peindre l'étonnement, l'indignation, la douleur, la tendresse, la loyauté naïve, la candeur inaltérable, tous les sentiments enfin, ou mieux, toutes les variantes du sentiment que dut éveiller parmi les apôtres cette parole du Christ : « Un de vous va me trahir! » Léonard, avec cette pénétration qui lui faisait découvrir les âmes dans les allures du corps, sut motiver les nuances individuelles du sentiment commun à tous les apôtres. L'un s'étonne en menaçant déjà le traître; l'autre est abattu à la seule idée d'un si grand crime; celui-ci pense à se disculper; celui-là cherche le coupable. L'honnêteté indignée prend la forme du mépris ou se traduit en colère. L'irritable saint Pierre voudrait venger son maître; saint Jean ne songe qu'à mourir avec son dieu. Chacun des apôtres représente une des faces de l'humanité à la veille de renouveler son génie et son cœur. Mais les gestes de la *Cène* ont été analysés avec beaucoup de chaleur et de sagacité par Stendhal, qui, cette fois, renonçant aux affectations de sa manière indiscrète, a écrit sous la dictée d'une émotion vraie : « ... Saint Jacques le Mineur, passant le bras par-dessus l'épaule de saint André, avertit saint Pierre que le traître est à ses côtés. Saint André regarde Judas avec horreur. Saint Barthélemy, qui est au bout de la table, s'est levé pour mieux voir le traître. A la gauche du Christ, saint Jacques proteste de son innocence par le geste naturel à



GESTES TIRÉS DE LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI.

Sainte Marie des Grâces, à Milan.

toutes les nations : il ouvre les bras et présente sa poitrine sans défense. Saint Thomas quitte sa place, s'approche vivement de Jésus, et élevant un doigt de la main droite, semble dire au Sauveur : « Un de nous? » C'est ici une des nécessités qui rappellent que la peinture est un art terrestre. Il fallait ce geste pour caractériser le moment aux yeux du vulgaire, pour lui bien faire entendre la parole qui vient d'être prononcée... Saint Philippe, le plus jeune des apôtres, par un mouvement plein de naïveté et de franchise, se lève pour protester de sa fidélité. Saint Matthieu répète les paroles terribles à saint Simon qui refuse d'y croire. Saint Thadée, qui le premier les lui a répétées, lui indique saint Matthieu qui a entendu comme lui. Saint Simon, le dernier des apôtres à la droite du spectateur, semble s'écrier : « Comment osez-vous dire une telle horreur?.. »

Passons maintenant à un autre ordre d'idées, et supposons l'artiste occupé à peindre des tableaux anecdotiques, des scènes de mœurs, ou bien des fêtes de village, comme se plaisaient à les représenter Callot dans ses eaux fortes, Teniers dans ses peintures; le génie de l'observation lui suffira, parce que le comique n'exclut pas le laid, bien au contraire, et que, parmi les gestes populaires et familiers, le peintre n'aura qu'à choisir le plus vif. Le style y serait employé à contre-sens, car la valeur de la pantomime est ici justement dans le tour individuel, dans la curiosité de l'accident. Généralisé, le grotesque serait froid; il n'a de saveur que lorsqu'il est particularisé au dernier point, saisi par un esprit photographique, pris sur le fait. Un bohémien de Callot, un paysan de Teniers, et même un invalide de Charlet, sont d'autant plus intéressants qu'ils ne ressemblent à aucun autre et tranchent sur leur espèce par une silhouette profondément singulière. Mais les originaux ne se trouvent que dans la nature. Il faut avoir couru les foires, comme Callot, ou hanté les kermesses, comme Teniers, pour peindre, par exemple, les gestes et les mouvements d'un joueur de boule, lorsque, après avoir lancé la sienne, il l'accompagne en courant, la suit de l'œil, l'encourage de la voix et de la main, tremble à chaque pierre qui peut la heurter, et la conduit jusqu'au bout avec une pantomime qui hésite entre la déception et le triomphe. Voyez, dans une des lithographies inimitables de Charlet, l'*Appel du contingent communal:* avec quelle finesse de vérité il nuance les allures du jeune soldat que la discipline du régiment n'a pas encore façonné! On distingue au premier coup d'œil, dans la bande, celui qui déjà courbe la tête pour laisser passer les balles, celui qui regrette *son doux Falaise*, et le garçon de ferme qui s'avance résigné, et le mauvais

sujet (quelque apprenti roulier) qui porte une mèche de cheveux sur le front, garde son chapeau sur l'oreille, arrive en sifflant et se promet de gagner tout de suite une balle dans la tête ou des chevrons.

Ainsi, la part du naturel est d'autant plus grande que l'art descend et se familiarise. La naïveté est alors le don le plus heureux; elle est même précieuse dans les sujets graves où se mêlent quelques traits de la vie commune. Le tableau de Lesueur, où l'on voit saint Bruno qui reçoit une lettre du pape, nous montre un exemple charmant de naïveté dans la contenance embarrassée de l'envoyé rustique, qui, la main à son bonnet, cherche à lire l'effet de la lettre sur le visage du chartreux, et ne sait s'il lui est permis de se couvrir pendant la lecture.

Il est un grand peintre qui a excellé dans l'art du geste : c'est Rembrandt. Celui-là n'a point connu le beau; mais souvent il a rencontré le sublime. En puisant son inspiration dans le cœur, il a été grand parce qu'il a été humain et qu'il a ainsi touché à ce qu'il y a, dans la nature, de permanent et d'invariable. Sous le costume des Juifs de Hollande, il a peint des hommes de tous les pays et de tous les temps. Ce qu'il a compris à merveille, c'est que le geste est le langage optique, le langage propre à la peinture, qui doit rendre la pensée visible. Lorsque Rembrandt représente un drame de l'Écriture, tel que le *Sacrifice d'Abraham*, comme il transpose avec génie les paroles de la Genèse : « L'ange de l'Éternel lui cria des cieux : Abraham ! Abraham! ne mets point ta main sur l'enfant!... » Traduit en peinture, le cri de l'ange devient un geste décisif. Le messager de Dieu, saisissant de ses deux mains les deux bras du patriarche, nous fait voir à la fois le commencement et la fin de la tragédie. Et puisque nous parlons de gestes et d'attitudes, combien est touchante la résignation d'Isaac qui tend le cou à son père avec la confiance et la douceur de l'agneau qu'on va égorger ! Avant de plonger le couteau dans le sang de son fils, le vieillard lui couvre les yeux d'une main pour lui épargner au moins la vue de la mort. Toute cette pantomime est admirable, plus pathétique même que le récit de la Bible, d'après lequel tant d'autres peintres, même célèbres, pour se conformer à la lettre du livre sacré, ont dessiné un ange qui, froidement et vaguement, montre le ciel.

Toutefois, le dernier mot de l'art, c'est de concilier la force du geste avec la beauté du mouvement, la chaleur du vrai avec la dignité du style. C'est en quoi Léonard de Vinci et Raphaël sont incomparables. Raphaël en particulier a eu le secret de faire entendre, par la mimique de ses figures, plus de choses encore qu'il n'en fait voir. Il sait indiquer par son mouvement un reste de l'action qui a précédé et un peu de celle qui

va suivre. Quelle vérité parlante dans la figure d'Élymas frappé d'aveuglement par saint Paul! Le geste paraît naïf, et cependant il est choisi. La nature en a fourni le motif : mais le style en a révisé l'expression. « Et à l'instant, des ténèbres tombèrent sur lui, et, tournant de tous côtés, « il cherchait quelqu'un qui le conduisît par la main. » Cet instant, Ra-



LE SACRIFICE D'ABRAHAM, PAR REMBRANDT.

phaël l'a merveilleusement saisi, de manière à nous montrer la soudaine et irrésistible puissance de l'apôtre. L'enchanteur, privé de la vue, cherche un guide, non pas comme l'aveugle-né qui est habitué de longue date à la prudence, mais comme un homme qui, tout à l'heure, y voyait encore, et qui, brusquement, est passé de la lumière à la nuit. Pour bien sentir cette nuance, il faut comparer l'Élymas de Raphaël avec l'eau forte de Rembrandt où cet autre grand maître a représenté le vieux Tobie et si bien rendu la timidité instinctive et les tâtonnements de l'a-



ÉLYMAS FRAPPÉ D'AVEUGLEMENT, PAR RAPHAEL.

veugle qui, accoutumé aux ténèbres, traîne ses pas et n'avance la main qu'en tremblant.

Jetez les yeux sur l'*École d'Athènes :* une attitude, un geste, y caractérisent tous les philosophes de l'antiquité. Le cynisme de Diogène est raconté par l'abandon de sa posture ; la doctrine obscure et décourageante d'Héraclite, par sa contenance attristée ; l'indifférence du pyrrhonien, par sa manière tranquille et ironique de regarder par-dessus l'épaule du jeune aspirant qui écrit avec ardeur les paroles entendues. Le divin Platon montre du doigt la patrie de l'idéal ; le positif Aristote semble modérer du geste l'enthousiasme de son maître. Socrate, qui raisonne en tenant de sa main droite l'index de sa main gauche, a l'air de compter sur ses doigts les déductions qu'il arrache une à une à son interlocuteur Alcibiade. Dans le groupe des élèves d'Archimède, on reconnaît, à la différence du maintien, le disciple attentif et recueilli qui suit le théorème du géomètre ; l'écolier qui, plus pénétrant, a devancé la démonstration, et celui qui, voulant l'expliquer à un quatrième, ne trouve en lui qu'une intelligence tardive, accusée par l'inertie du visage et par une main ouverte qui n'a pu encore rien saisir.

Au cinquantième chapitre de son traité, Léonard de Vinci recommande l'imitation des muets dans leur pantomime (*li moti de' mutoli*), parce que les muets, faute de posséder un signe, ont appris l'art d'y suppléer par tous les autres ; mais la crainte de n'être pas compris pousse les muets jusqu'à l'excès du geste, et pourrait conduire le peintre aux grimaces, ou tout au moins à cette mimique ressentie et chargée dont Nicolas Poussin ne s'est point assez défendu. La pantomime du peintre n'est pas seulement un moyen de faire comprendre l'intention de ses figures ; c'est un moyen de les représenter belles et intéressantes dans leurs passions mêmes. Le personnage d'un tableau doit plutôt laisser voir son âme que la faire voir. Son geste n'est pas pour démontrer sa passion, mais pour la trahir.

L'auteur du *Marcus Sextus* et de *Clytemnestre*, Pierre Guérin, allait souvent étudier son art au théâtre. De là sa manière poétiquement solennelle, mais quelquefois apprêtée et tendue. Il semblerait, au premier abord, que l'étude de la scène tragique doit profiter au peintre de style : il n'en est pas ainsi cependant. La pantomime du comédien, expliquée par la parole, ne saurait être la même que celle du peintre qui ne parle qu'aux yeux. Le spectateur que les scènes précédentes ont préparé, que la déclamation échauffe et entraîne, permet aux héros de théâtre des mouvements exagérés, dont il ne voit pas même l'exagération. Il en est du geste scénique à peu près comme du décor ; l'un et l'autre s'adressent

à des masses pour lesquelles il convient de charger les couleurs et les actions, parce qu'elles n'y regardent et n'y peuvent pas regarder d'assez près pour apprécier les délicatesses et les nuances que conseillerait le goût. Là, sans doute, comme partout, il importe de frapper juste; mais il faut aussi frapper fort. Au contraire, n'ayant devant lui qu'un spectateur de sang-froid, le peintre ne saurait lui faire accepter rien d'outré ni de factice. Il est donc vrai que ce n'est pas dans les conventions du théâtre, mais dans la vérité de la passion et de la vie qu'il doit chercher son inspiration première. Pourquoi s'en rapporter aux interprétations de la poésie, au lieu de remonter aux sources de la poésie elle-même?

Ce qu'il y a de commun entre l'acteur et le peintre, c'est qu'ils étudient la vérité individuelle d'autant plus qu'ils se rapprochent du comique. Lorsque Molière écrit le *Misanthrope* ou le *Tartufe*, il généralise, il est vrai, mais il entre alors dans une comédie si haute qu'elle touche au tragique. De même, le peintre, à mesure qu'il s'élève, abandonne la petite vérité pour la grande, se rappelant que la peinture, comme le théâtre, à ses brodequins et ses cothurnes.

Le célèbre Garrick disait un jour à un comédien qui jouait le rôle d'un ivrogne : « Mon ami, ta tête est véritablement ivre; mais tes pieds et tes jambes sont pleins de raison. » Cela revenait à dire que l'unité est dans le geste la loi des maîtres et le secret de la nature. Gratiolet a fort bien dit (*Conférences sur la physionomie*) : « La société des organes du « corps vivant est une république parfaite : tous les organes gémissent à « l'occasion de la douleur d'un seul; tous se réjouissent quand un seul « est dans la joie... et cette contagion du sentiment, ce concert des « organes, sont exprimés à merveille par le mot *sympathie*... » La nature, en effet, a localisé nos organes, mais pour les rendre ensuite solidaires. La vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, divisent le travail de la vie, et font l'analyse des sensations dont la synthèse est dans l'âme. Nous ne saurions ni toucher les couleurs, ni voir les parfums; le son n'affecte point nos yeux, ni la lumière notre goût, et l'odorat ne nous dit point si la rose est plus légère que l'œillet; mais la sensation, une fois reçue, se généralise : elle retentit dans tout l'organisme. Voyez la figure du Laocoon : elle souffre de la tête aux pieds; elle frémit jusqu'à l'orteil.

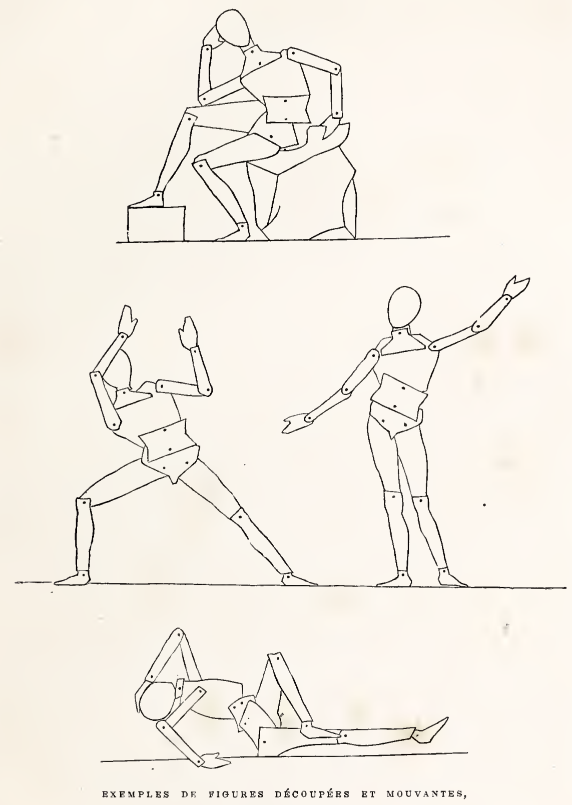
Descartes observe que notre âme, qui a toujours quelque influence sur les muscles, n'a aucun pouvoir sur le sang, et qu'ainsi la pâleur ou la rougeur subite ne dépendent point de notre volonté. Cette belle remarque peut s'étendre à certains gestes qui sont aussi involontaires que les mouvements du sang, et qui échappent à l'empire de l'âme. C'est au peintre

d'en prendre note, je veux dire d'en dessiner un trait hâtif lorsqu'il a pu les saisir au passage dans la réalité vivante.

Mais les modèles ne sont pas toujours sous les yeux du peintre, et combien d'ailleurs sont fugitifs les mouvements que la nature nous offre! Comment même les imiter sur la vie si on n'en connaît les conditions mécaniques et les rouages! Les artistes de l'antiquité, selon toute apparence, se servaient, pour étudier le geste, de squelettes artificiels, dont les membres étaient assemblés par écrou aux jointures. Ces sortes de statuettes articulées sont décrites avec précision dans une satire de Pétrone : « Pendant que nous buvions ainsi et que nous admirions la magnificence « du repas, un esclave apporta un squelette d'argent, construit de telle « sorte que ses articulations et ses vertèbres pouvaient se tourner en « tout sens. Après avoir posé plusieurs fois ce squelette sur la table, et « lui avoir donné les différentes postures que permettaient les attaches « mobiles de ses membres (*catenatio mobilis*), Trimalcion s'écria : Pau- « vres humains! ce que c'est que de nous!... »

Ce passage de Pétrone nous rappelle l'écrivain qui nous le signala, le savant et judicieux Paillot de Montabert, que nous avons connu dans les dernières années de sa vie, lorsqu'il habitait Saint-Martin de Troyes, ancienne abbaye du Primatice. Devenu aveugle, il aimait causer d'un art qui avait absorbé toutes ses pensées. Un jour que nous parlions de mannequins, il nous pria de lui lire un chapitre de son *Traité de peinture*, où il décrit les figures découpées et mouvantes que les peintres antiques avaient dû employer, disait-il, non-seulement pour chercher et composer des pantomimes expressives, mais pour représenter des figures qui volent ou qui se précipitent, et dont les mouvements n'ont pu être posés par aucun modèle. C'était en regardant les figures peintes à teintes plates sur les vases grecs, que le profond théoricien avait songé aux mannequins en cartes découpées dont il a donné le dessin dans son livre. On voit, en effet, sur les poteries antiques, des gestes hardis et libres, des mouvements quelquefois outrés jusqu'à la caricature, mais toujours vifs, résolus, parlants, et qui semblent avoir été inventés au moyen de découpures mobiles. N'est-ce pas l'imagination de l'artiste, plutôt que la nature, qui a inspiré les pantomimes de ces silhouettes étonnantes, et ce qu'il y a de singulièrement expressif dans ces figures de prêtresses, de ménades, d'éphèbes et de satyres, qui tantôt paraissent célébrer des mystères, tantôt exécutent des danses sacrées, ou se poursuivent en délire autour des amphores? Est-il possible d'ailleurs qu'un modèle obéisse fidèlement, par son attitude ou son geste, à la pensée d'un autre, et à plus forte raison aux rêves d'une fantaisie étrangère? Comment dès lors suppléer au spec-

tacle de la nature plus sûrement que par ces figures mouvantes, qui, présentant comme l'algèbre du corps humain, n'en sont que plus pro-



EXEMPLES DE FIGURES DÉCOUPÉES ET MOUVANTES,
D'après Paillot de Montabert.

pres à formuler ses postures et ses mouvements, dans la mesure du possible, et qui, passant, sous la main du peintre, de la plus faible signification à la plus forte, lui disent le moment juste où le geste est déjà énergique sans être encore violenté ?

Quel que soit, au surplus, le moyen que l'artiste aura préféré, c'est à lui, s'il veut grandir, de s'appuyer sur la vérité réelle pour s'élever à une vérité plus fière, de façon que ce qui, dans la nature, n'était qu'un langage, devienne, dans l'art, une éloquence.

X.

QUAND LA COMPOSITION EST UNE FOIS ARRÊTÉE, QUAND LES GESTES ET LES MOUVEMENTS ONT ÉTÉ PRÉVUS, LE PEINTRE CONSULTE LE MODÈLE POUR DONNER DE LA VRAISEMBLANCE A SON IDÉAL, ET DU NATUREL AUX FORMES QUI DOIVENT L'EXPRIMER.

La nature est un immense poëme, mais un poëme obscur, d'une profondeur insondable et d'une complexité qui nous apparaît comme un désordre sublime. Tous les germes de beauté sont en elle contenus et confondus; mais il n'appartient qu'à l'esprit humain de les découvrir, de les dégager, et de les créer une seconde fois en y mettant l'ordre, la proportion et l'harmonie, c'est-à-dire l'unité. Elle nous fait entendre tous les sons; mais l'homme seul a inventé la musique. Elle renferme tous les bois et tous les marbres; l'homme seul en a tiré l'architecture. Elle déroule à nos yeux des campagnes hérissées de monts et de forêts, arrosées de fleuves, coupées de torrents; l'homme seul y a trouvé la grâce des jardins. Elle met au monde chaque jour des individus innombrables et des formes d'une variété sans fin; l'homme seul, capable de se reconnaître dans ce dédale, y puise les éléments de l'idéal qu'il a conçu, et en soumettant ces formes aux lois de l'unité, il en fait, sculpteur ou peintre, une œuvre d'art.

Quand les lignes de sa composition ont été construites, quand les gestes et les mouvements de ses figures ont été prévus dans l'esquisse, le peintre en vient à *dessiner* son tableau; ce qui veut dire ici chercher l'expression par le caractère du dessin. C'est à lui de choisir, dans le répertoire immense des formes humaines, celles qui conviennent le mieux à traduire son émotion ou sa pensée.

Qu'est-ce que le dessin? Est-ce une pure imitation de la forme? Si cela était, le plus fidèle de tous les dessins serait le meilleur, et dès lors aucune copie ne serait préférable à l'image fixée sur la plaque daguerrienne, ou calquée mécaniquement ou dessinée par le diagraphe. Cepen-

dant, ni le diagraphe, ni le calque, ni l'instrument photographique, ne nous donnent un dessin comparable à celui qu'auraient tracé Léonard de Vinci, Raphaël ou Michel-Ange. Chose étonnante, et tout d'abord incompréhensible! l'imitation la plus exacte n'est pas, à tout prendre, la plus fidèle, et la machine, en saisissant le réel, n'a pas toujours saisi le vrai. Pourquoi? parce que le dessin n'est pas une simple imitation, une copie mathématiquement conforme à l'original, une reproduction inerte, un pléonasme. Le dessin est un projet de l'esprit, comme l'indique si bien l'orthographe de nos pères qui écrivaient *dessein*. Tout dessin est l'expression d'une pensée ou d'un sentiment, et par cela même il est chargé de nous faire voir quelque chose de supérieur à la vérité apparente, lorsque celle-ci ne révèle aucun sentiment, aucune pensée. Mais quelle est cette vérité supérieure? Elle est tantôt le caractère de l'objet dessiné, tantôt le caractère du dessinateur, et dans le grand art, elle est justement ce qu'on nomme le style.

Avant d'aller plus loin, que signifient ces mots : le caractère d'un objet? Ils signifient le côté permanent de sa physionomie, la dominante des impressions qu'il peut produire. Or, l'ensemble des traits qui donnent aux objets leur caractère, ce n'est pas seulement l'œil qui le saisit, c'est la pensée. Il se peut que ces caractères ne paraissent pas clairement à la surface : le peintre alors les débrouille. Il se peut qu'ils soient altérés par quelques alliages : le peintre alors distingue entre les qualités intimes et les qualités étrangères. Il démêle la vérité primitive parmi les accidents qui sont venus la corrompre; il y ramène l'harmonie, l'unité. C'est dans ce sens que nous devons interpréter une parole que Taddeo Zuccaro attribue à Raphaël : *Il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devait être...* Voyez ce rocher : il est abrupt, il est âpre, et cependant si nous le regardions de près, nous y remarquerions peut-être des parties lisses, des passages adoucis et arrondis; mais ces traits exceptionnels n'empêchent pas que le rocher ne soit rugueux et sauvage; et pour le rendre plus sauvage encore et plus rugueux, le dessinateur va négliger ou atténuer, volontairement ou à son insu, telles formes accidentelles, tandis qu'il amplifiera, s'il le faut, les formes significatives et y insistera. De la sorte, le dessin aura mis en relief le caractère de l'objet dessiné, et, bien supérieur à l'œuvre d'une machine, il sera une œuvre d'art.

Que le caractère des formes soit, dans le dessin, la qualité dominante, bien supérieure à la justesse mathématique, cela est si vrai qu'il n'est rien de plus intéressant à voir que les croquis d'un maître. Je ne parle pas de ces croquis légers où le crayon ne fait qu'effleurer une image

entrevue, parce que le dessinateur en est encore, comme dit Fénelon, à *fredonner* sa pensée ; je parle de ces dessins abrégés, rapides, où le peintre, n'ayant pas eu le loisir d'être correct, n'a saisi de l'objet que son aspect le plus frappant, et a jeté sur le papier plutôt un sentiment qu'une imitation, plutôt une impression qu'une copie. Combien de traits manquent ou sont indiqués à peine ! Combien de détails sont élagués ! Et cependant, ce croquis concentré et sommaire a déjà tout dit, s'il nous a fait toucher au doigt le caractère, voilé ou saillant, que présentent toutes les formes, même les formes inanimées, et qui est alors, pour ainsi parler, l'esprit des choses.

Il y a plus : en présence des créations de la nature, l'artiste a le privilége d'y voir ce qu'il porte lui-même au fond de son âme, de les teindre aux couleurs de son imagination, de leur prêter les allures de son génie. Telle femme à qui le Corrége trouverait toutes les grâces de la volupté, Michel-Ange la verrait chaste et hautaine. Tel paysage qui, pour Van de Velde, aurait un aspect doux et familier, paraît agreste à Hobbema. Claude et Poussin ont dessiné l'un et l'autre les mêmes campagnes ; mais l'un y découvrait la poésie de Virgile, l'autre y apercevait des accents plus mâles, y promenait une muse plus sévère. Ainsi le tempérament du peintre modifie le caractère des choses et même celui des figures vivantes, et la nature est pour lui ce qu'il veut qu'elle soit. Mais cette prise de possession est l'apanage des grands cœurs, des grands artistes, de ceux que nous appelons les *maîtres,* précisément parce qu'au lieu d'être les esclaves de la réalité, ils la dominent, et qu'au lieu d'obéir à la nature, ou plutôt à force d'avoir su lui obéir, ils savent maintenant lui commander. Ceux-là ont un *style;* quiconque les imite n'a qu'une *manière.*

Mais en dehors du style propre à chaque grand maître, et dont il lui est si difficile de se dépouiller, il y a quelque chose de supérieur encore et d'impersonnel, il y a le style. Ce qu'il faut entendre par ce mot, nous l'avons assez dit dans le cours du présent ouvrage. Le style, c'est la vérité agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants, rendue à son essence originelle, à son aspect typique. Ce style par excellence, où, au lieu de reconnaître l'âme d'un artiste, on sent passer le souffle de l'âme universelle, il n'a été réalisé que dans la sculpture grecque au temps de Périclès, et nous aurons à examiner bientôt s'il est réalisable dans la peinture. Dès à présent, il est prouvé que le dessin n'est pas une pure imitation de la forme, une imitation littérale. Il n'est pas cela, du moins, pour un maître.

Pour un maître, dis-je, car c'est ici le moment de distinguer entre

celui qui apprend et celui qui sait, et de porter notre attention sur l'enseignement du dessin.

Le mot de Raphaël que nous avons cité plus haut « il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devait être » ne s'adresse pas à des écoliers; il n'est bien intelligible qu'au dernier degré de l'initiation, et je m'assure que, s'il a été prononcé, il n'a dû l'être que devant des hommes tels que Jules Romain, Perino del Vaga ou Polydore. Pour un commençant, rien ne serait plus malentendu que de lui conseiller l'idéal et de lui dire : « Corrigez la nature. » L'artiste qui débute doit copier naïvement, religieusement ce qu'il voit; mais pour copier la nature, il ne suffit pas d'avoir des yeux; il faut savoir la regarder, il faut apprendre à la voir; et comment l'apprendre?

Plusieurs méthodes peuvent être bonnes. Il en est une cependant que la philosophie recommande, c'est celle qui consiste à passer du simple au composé, du permanent à l'accidentel, de ce qui est à ce qui paraît être.

Tous les corps, ayant trois dimensions, longueur, largeur et profondeur, ont une *forme*. Il en est toutefois qui, pour le regard, peuvent être considérés comme n'ayant aucune profondeur : ceux-là n'ont que des *contours*. Une feuille de papier bien unie, par exemple, n'a qu'une configuration déterminée par ses contours extérieurs. Les figures dont les silhouettes fantastiques décorent les vases grecs, n'offrent aucune apparence d'épaisseur : aussi ne sont-elles pas des formes humaines, elles n'en sont que les ombres. Ce qu'on entend particulièrement en peinture par le mot forme, c'est un objet qui a des parties saillantes et des parties rentrantes. Il en résulte qu'il est impossible de dessiner une forme quelconque sans faire plus ou moins de la perspective; et voilà pourquoi Léonard de Vinci voyait dans la perspective « la raison universelle du dessin. » Mais la perspective, qu'est-elle? La science des formes apparentes. Or, pour bien représenter les objets tels qu'ils paraissent, il importe de les connaître tels qu'ils sont. L'on ne peut voir juste qu'avec les yeux de l'esprit; et une forme qu'on aurait dessinée sans la comprendre soi-même, on ne saurait la faire bien comprendre aux autres : l'ignorant regarde, l'intelligent voit.

Donc, avant d'enseigner le perspectif, qui est le côté continuellement accidentel, il est utile d'enseigner le géométral, qui est pour chaque chose sa manière d'être réelle et permanente, car l'altération visuelle d'un objet vu en raccourci, d'un chapiteau, par exemple, est indépendante du chapiteau lui-même, qui n'en conserve pas moins ses propor-

tions positives, sa hauteur, sa largeur, son volume; en d'autres termes, sa construction géométrique. Que fait l'architecte avant de dessiner un édifice ? Il en trace d'abord le plan qui en mesure les profondeurs, ensuite le profil qui en détermine la hauteur, ensuite la face qui en donne la largeur; et c'est quand il possède toutes ces mesures qu'il dessine l'édifice en géométral, c'est-à-dire tel qu'il est en réalité, sauf à le dessiner plus tard en perspective, c'est-à-dire tel qu'il sera en apparence : ainsi doit procéder l'enfant qui débute. Veut-il nous donner l'idée d'une pyramide à faces inégales? Qu'il en décompose les superficies; qu'il sache d'abord quel est le polygone qui en est le plan; qu'il dessine ensuite les triangles, dont chaque côté du plan sera la base; qu'il se rende compte des rapports qu'ils auront entre eux; quand il saura que la pyramide n'est que l'assemblage de ces surfaces, il la dessinera avec intelligence.

Si, au contraire, on laisse prendre à l'écolier l'habitude de dessiner les objets par approximation, sans mesure et sans règle, il lui arrivera ce qui arrive à un voyageur qui veut apprendre l'anglais, et qui, à peine débarqué à Douvres, s'empresse de répéter tout de travers ce qu'il entend dire. En commençant de parler mal, il en contracte l'habitude, il s'apprend à lui-même une prononciation mauvaise, qui par la suite devient incorrigible. Que s'il eût pendant quelque temps gardé le silence, il aurait accoutumé son oreille à la prononciation vraie qui eût pénétré dans son esprit, dans sa mémoire. Mais encore, pour qu'elle y pénètre parfaitement, est-il essentiel que notre voyageur ait vu le langage imprimé; qu'il sache comment les mots s'écrivent, de quelles consonnes et de quelles voyelles ils sont formés. C'est là, pour ainsi dire, le géométral de la langue, et l'altération qu'elle subit dans la bouche du peuple en est comme la perspective. De même, pour bien prononcer une forme par le dessin, il faut savoir avant tout comment elle s'écrit dans le vocabulaire de la nature.

Connaître les formes avant de les dessiner, c'est pour le commençant une condition nécessaire. Il ne saura crayonner avec justesse une tête droite ou inclinée, s'il n'en sait les divisions, et à plus forte raison une figure entière s'il n'a pas appris les proportions du squelette et ses mesures génériques. Et comme toutes les lignes sont des droites ou des courbes, et que la géométrie est le principe de toutes les formes, c'est par les éléments de la géométrie que s'ouvrira l'enseignement du dessin.

L'artiste, en procédant ainsi, suivra la marche tracée par celui que Platon appelle l'éternel géomètre. Bien avant que la vie se manifestât par ce qui en est la plus haute expression, le sentiment et la pensée, une

géométrie mystérieusement symétrique s'est produite dans la cristallisation; les formes triangulaires ou polyédriques qu'ont prises les corps, en passant de l'état liquide à l'état solide, et les droites rigides que dessinent les prismes des minéraux, ont précédé l'avénement du règne où s'est montrée l'élégance des végétaux, la courbe des fleurs, et de cet autre règne, bien supérieur, où s'est annoncée une nouvelle symétrie, non plus cette fois rigoureuse, glacée et fatale, mais rompue par la liberté du mouvement, animée par la vie, rachetée par la grâce, ou remplacée par l'équilibre. La géométrie qui a marqué les débuts de cette création divine dont la vie a été le couronnement, doit aussi occuper le premier rang dans cette création humaine qui est l'art, et dont le dernier mot est la beauté.

Aussi bien, toute la science du dessinateur consistant à creuser des profondeurs fictives sur des surfaces planes et à superposer des plans, l'enfant qui sera parvenu à mettre un cube en perspective et à rendre la convexité d'une sphère, possédera en abrégé la science entière du dessin, puisqu'il aura su imiter le saillant et le fuyant, et ménager tout ce qui donne aux formes leur modelé, savoir : le clair, la demi-teinte, l'ombre, le reflet et l'ombre portée. Mais une précaution à prendre avec le jeune élève, c'est qu'on ne lui commande pas de résoudre deux problèmes à la fois, en lui donnant à saisir la forme qu'il doit imiter, et à trouver du même coup la manière dont il traduira sur le papier son imitation. Savoir *lire* le modèle est déjà malaisé; savoir *écrire* ce qu'on a lu, avec le crayon ou l'estompe, est une seconde difficulté ajoutée à la première. Pourquoi l'élève inventerait-il péniblement des procédés que d'autres ont inventé avant lui? Il nous semble donc que le dessin des objets dessinés déjà ou gravés doit précéder le dessin directement fait d'après un modèle, géométrique ou non, et qu'avant de se mettre face à face avec la réalité, il est bon d'apprendre les procédés de convention par lesquels on l'interprétera. Car enfin les contours qui emprisonnent une figure sont des lignes convenues, nécessaires pour fixer l'image sur une surface plane. Sont également convenues, les façons d'exprimer les ombres et d'indiquer les plans par des hachures de crayon ou des teintes étendues à l'estompe. Inutile de compliquer les embarras du dessinateur qui commence, en lui faisant étudier à la fois l'art de voir et l'art de rendre. Quant à placer tout d'abord l'écolier en présence du modèle vivant, ce serait le précipiter dans un déluge d'erreurs et le vouer aux découragements les plus amers, avec aussi peu de prudence et de raison que si l'on demandait à un aspirant musicien de déchiffrer une symphonie.

Après la géométrie et la perspective, le dessinateur qui sent en lui les hautes vocations du peintre, fera bien d'apprendre les éléments de l'architecture, comme le disait naguère un sculpteur éminent dans un discours très-substantiel et très-remarquable sur l'enseignement du dessin [1]. « Il est encore dans le champ de la création, disait-il, des notions exactes et un art souverain, car si, au début des premières études, nous trouvons l'architecture comme l'arsenal des moyens pratiques, nous la rencontrons au début d'un enseignement plus élevé, comme renfermant tous les principes de la composition. Elle donne une base et un cadre à toutes les œuvres d'art. Elle fournit à la plastique la notion de l'équilibre. Elle assied les idées pittoresques dans des lignes stables, car elle est dans la nécessité de fixer; fixer les masses, les mouvements, la vie et jusqu'au sentiment, afin de donner tout cela dans un spectacle qui soit animé, sans qu'on ait la crainte de le voir chanceler et s'évanouir. »

Y a-t-il un principe pour dessiner juste? Oui, et maintenant nous allons nous retrouver avec les grands maîtres. Ils nous enseigneront que l'art repose, comme la science, sur des axiomes d'une simplicité qui, à première vue, fait sourire. « Le tout est plus important que la partie, » voilà une des vérités qui servent de règle au dessinateur comme elles sont le point de départ du géomètre. Quand un modèle pose devant nous, c'est sur l'ensemble qu'il faut porter notre attention, en fermant les yeux sur le détail, jusqu'à ce que le mouvement général de la figure ait été saisi. Chez Raphaël, cette prédominance de la synthèse se fait sentir jusque dans les morceaux, je veux dire qu'après avoir pris l'ensemble du tout, il prend l'ensemble de chaque partie. Et cette manière de voir, qui paraît si naturelle et si simple, elle ne se montre pleinement que dans les sculptures grecques de la belle époque et dans les dessins de quelques grands maîtres. Certains artistes, même illustres, ont procédé autrement, Michel-Ange, par exemple, qui, au lieu de fondre les parties dans le tout, leur donne un relief exagéré, un contour ressenti, et au lieu d'envelopper les muscles, les développe; mais Michel-Ange est un homme qu'il faut admirer sans le suivre, parce que son génie, absolument inimitable, égare infailliblement les imitateurs. Les vrais maîtres du dessinateur qui commence sont Léonard de Vinci et Raphaël : le premier, parce

1. Rapport fait au nom du jury de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, par M. Guillaume, membre de l'Institut, à la suite de l'Exposition de dessins qui a eu lieu au palais des Champs-Élysées, en 1865, et à laquelle ont concouru presque toutes les écoles de France.

que, malgré son amour pour l'intimité du détail, il demeure grand par la tranquillité et la largeur de ses ombres; le second, parce qu'il enseigne une grandeur sans effort, et que, même dans une faible copie de son dessin, il reste encore de la grâce et du charme, tant il est difficile de corrompre la beauté de l'original!



ÉTUDE DE RAPHAËL POUR L'APOLLON DU PARNASSE.

Pour mieux nous faire comprendre, supposons qu'Albert Dürer ait dessiné dans l'atelier de Raphaël et à côté de lui, d'après le modèle qui a posé pour l'Apollon du *Parnasse*. Tandis que l'artiste romain, après avoir saisi en quelques traits le mouvement du modèle, regarde les grands plans, et n'indique avec fermeté que les principales attaches, Albert Dürer dévore des yeux successivement toutes les parties de la figure; il l'analyse, il la copie pièce à pièce. Il aperçoit un monde dans chaque morceau et s'y arrête, suivant le degré de curiosité que ce morceau lui inspire. Arrivé à la main, il y découvre une infinité de détails; il compte les veines et les plis de la peau, et les ourlets de la chair autour des on-

gles; et pendant ce temps, il oublie l'ensemble, ou, comme dit un proverbe allemand, *les arbres l'empêchent de voir la forêt,* de telle sorte que, si la figure est bien sur ses pieds, si le mouvement général en est juste ou paraît l'être, ce sera par miracle, ou parce que le génie tudesque, avec une patience infinie, aura repris et corrigé plusieurs fois son ensemble. De cette recherche du détail résultera dans le dessin quelque chose d'inégal, de pénible et de roide, et dans la figure entière un caractère individuel qui lui interdira la grandeur et le style. En fin de compte, le modèle qui aura posé devant Raphaël et Albert Dürer restera, dans l'œuvre de celui-ci, un paysan de la campagne romaine, tandis que le peintre d'Urbin n'aura qu'à effacer encore quelques particularités pour ennoblir son personnage, et bientôt, montant sur le sommet du Parnasse, le ménétrier de la Sabine mènera le chœur des Muses et sera le dieu de la poésie.

Mais une question se présente maintenant, qui est peut-être la plus délicate, la plus ardue et une des plus belles que nous ayons eu à examiner dans ce livre. Le style, en peinture, est-il de la même qualité que le style en sculpture?

L'art statuaire, nous l'avons dit, poursuit avant tout la beauté. Il cherche, parmi les innombrables exemplaires de la vie humaine et de la vie animale, ceux qui représentent une variété collective, et en qui se résume toute une famille d'êtres. Sa mission est de fixer les types. Il n'imite pas les traits de tel homme généreux et fort : il sculpte la force généreuse qui se nomme Hercule. Il ne modèle pas seulement l'image de tel ou tel beau jeune homme : il modèle ce gymnaste accompli, cet éphèbe élégant et souple, robuste et léger, qui s'appelle Mercure, et qui est à lui seul toute la grâce et toute la jeunesse du sexe mâle. C'est au statuaire qu'on peut appliquer ce vers de je ne sais quel poëte sur un peintre antique :

> En rassemblant ces traits, le *sculpteur* transporté
> Ne forme aucune belle : il forme la beauté.

Il n'en est pas tout à fait de même pour le peintre. Sans doute il lui est permis de s'élever parfois à la majesté de l'art symbolique, et de se rapprocher ainsi de la grande sculpture par la pureté de ses formes, par le choix de ses attitudes et la signification de ses draperies; mais alors il court le danger d'avoir l'apparente froideur du marbre sans en avoir le relief imposant, la plénitude vénérable. Il est d'ailleurs, dans la peinture, un élément essentiel qui se prête malaisément aux expressions emblêma-

tiques : c'est la couleur. A moins de s'en tenir aux sévérités de la peinture monochrome, et de mettre l'unité à la place de l'harmonie, l'artiste, en employant la couleur, particularisera ce qu'il veut généraliser, et contredira sa propre grandeur. La couleur ne peut être une allusion à l'idée qu'à la condition d'être *une*. Dans sa variété, charmante ou pathétique, gaie ou sombre, elle n'exprime que les nuances variables du sentiment ou de la sensation.

Le peintre est donc plus attaché que le sculpteur à la vie réelle, c'est-à-dire au mouvement et au changement. Il est plus près de la nature; ses personnages sont plutôt des caractères que des symboles, plutôt des hommes que des dieux, et le plus souvent il a pour mission de nous les représenter dans le milieu où ils se meuvent, dans l'air qu'ils respirent, intéressants par une individualité choisie, colorés par la lumière, encadrés par le paysage, revêtus du costume qui indique leur nationalité, environnés des circonstances qui précisent leur action. Le peintre se contente donc d'être expressif là où le statuaire veut être beau, et il subordonne à tel point la beauté physique à la physionomie morale, qu'il ne repousse pas même la laideur.

Cette conception de l'art est celle qui a distingué les grands Florentins du xve siècle, Masaccio, Filippino Lippi, Donatello, et en particulier Léonard de Vinci. Persuadé que le style du peintre a ses racines, non pas en dehors, mais au plus profond de la nature, et que toute figure humaine recèle un feu caché dont l'étincelle peut jaillir sous le regard de l'artiste, ce grand homme recherchait les caricatures vivantes, et il les copiait avec une fidélité inexorable, espérant découvrir, dans l'excès de la laideur, l'exagération d'un caractère qu'il saurait ensuite ramener à des conditions humaines, en supprimant le difforme, en conservant l'expressif. Dans le temps où il peignait ce tableau sublime, *la Cène*, on le voyait chaque jour parcourir les marchés et les faubourgs de Milan, afin d'y surprendre ces visages grotesques ou effrayants, qui n'étaient pour lui qu'un défaut d'équilibre entre la conception et l'enfantement, entre l'idée et la forme, comme si la nature aveugle, dans l'obscurité d'un songe, eût perdu la mesure de ses créations et réalisé des cauchemars. Mais ces caricatures dégrossies lui servaient à retrouver le noyau d'un caractère. Il purifiait, il ratissait le monstre jusqu'à ce qu'il eût ressaisi, à travers les déviations produites par des accidents mystérieux, le germe d'une physionomie profondément caractérisée, et redevenue belle en demeurant énergique. Les têtes à jamais admirables des apôtres de la *Cène* avaient été ainsi dégagées, pour la plupart, de certaines laideurs observées par le peintre dans les bas-

fonds de la vie. Entre les mains de l'artiste guidé par un tel maître, tout charbon peut devenir un diamant.

De nos jours, pour avoir trop cherché le beau sculptural, l'école de David a été entraînée peu à peu à ces formes froidement régulières et apprises par cœur, à ce langage de convention que les artistes appellent le *poncif*. C'est la gloire de M. Ingres d'avoir compris qu'il fallait retremper le style dans les sources vives de la nature. Voyez son *Œdipe expliquant l'énigme :* avec quel art le peintre y a mêlé quelques accents individuels à la pureté des formes génériques! Par la courbure insensible du profil, il empêche que son héros ne soit semblable à une statue. Le pli que forme le muscle du cou sur la tête relevée, le jarret sec et nerveux, indice des fatigues, il les accuse au plus vif et comme jamais sculpteur n'oserait certainement les accuser. Le personnage se trouve ainsi particularisé sans être appauvri. La dignité de sa posture est tempérée par une pointe de familiarité et de naturel, et au lieu d'avoir devant nous un être purement mythologique, une abstraction, nous avons un héros qui, descendu tout à coup des vagues régions de la légende, se présente comme un certain homme qui a jadis vécu, qui a traîné par les chemins a plus affreuse des destinées humaines, et qui, après avoir été vraiment suspendu à l'arbre du Cithéron, a vraiment expiré à Colone, dans le bois des Euménides... Regardez maintenant la *Source :* vous y remarquerez tels signes d'une jeunesse encore impubère qui individualisent la figure, par exemple l'engorgement léger des malléoles et l'enveloppement des genoux, et telles autres particularités qui dépasseraient la liberté du sculpteur, notamment l'oreille attachée un peu haut et un peu loin. Quel charme n'y a-t-il pas à croire que cette naïade n'est pas une pure allégorie, mais bien une jeune fille vivante, que le peintre aura un jour aperçue à l'entrée d'une grotte, d'où s'échappe quelque ruisseau qui s'appelle peut-être le Céphise ou l'Ilissus !

Ah! nous ne sommes plus au temps où le peintre, faisant de toute figure une idée, comme dans l'antique Égypte, supprimait les individus en ne leur prêtant d'autre physionomie que celle de leur caste. Les guerriers, les héros, les pharaons, les dieux, les prêtres, les esclaves, tous étaient là pour signifier leur espèce, non pour affirmer leur personne. Chaque figure est un emblème, chaque esclave représente des milliers d'esclaves, chaque prêtre représente la classe entière des prêtres, de sorte qu'il n'est pas un personnage, dans cette peinture étrange, qui ne soit multiplié aux yeux de l'esprit par tous ses semblables, et qui n'apparaisse

comme un nombre! Sur les murailles du temple défilent des processions d'idées figurées par des fantômes toujours les mêmes, toujours réglés par un rhythme sacerdotal. Les variétés individuelles disparaissant sous l'uniformité du symbole, toute personnalité s'efface, et les hommes ne sont plus que les lettres d'une écriture énigmatique. Oui, nous sommes loin, bien loin de cet art solennel où l'artiste, commandé par la religion, immolait la nature à l'idéal secret du sanctuaire. Nous ne pouvons plus même rajeunir cette peinture des Grecs, si semblable, selon toute apparence, à leur sculpture. Affranchis désormais des formes hiératiques, nous demandons à nos peintres des figures qui soient prises parmi les enfants de la vie. Nous voulons qu'ils distinguent ce que l'antiquité voulait confondre, et qu'ils mettent en relief les personnalités qu'elle dédaignait.

Consulter le modèle! qui oserait s'en dispenser, quand nous savons que Raphaël lui-même s'y est astreint toute sa vie? Et quelle précieuse leçon dans les dessins que ce grand peintre a faits d'après nature! Il y reste encore tant de naïveté qu'ils semblent être le produit d'une science infuse... Nous sommes dans l'atelier du maître. On y a fait venir une fille du peuple, une jeune femme du Transtévère, pour servir de modèle à Raphaël, qui médite en ce moment la *Sainte Famille,* devenue si fameuse, que nous possédons au Louvre, la Vierge de François Ier. Habillée d'une simple tunique et négligemment coiffée de ses cheveux, la jeune femme, le genou ployé, la jambe nue, se penche en avant comme pour soulever un enfant qui n'existe encore que dans l'intention du peintre. En cette attitude, elle pose sous les yeux de Raphaël, qui, voulant la vérité avant la beauté, arrête le mouvement de la figure, s'assure des proportions, saisit le jeu des muscles, et vérifie la grâce de sa pensée. Mais il n'est encore qu'au tiers du chemin. La même jeune femme posera de nouveau, vêtue et drapée cette fois, à l'exception du bras gauche, qui restera nu, et qui sera ensuite dessiné à part, recouvert d'une manche. Que de précautions, que de scrupules, et quel religieux amour de l'art! Parvenu à l'âge de trente-cinq ans et à l'apogée de son génie, Raphaël consent à étudier deux fois une figure de Vierge, à dessiner d'abord le nu, que doit envelopper la draperie, et ensuite la draperie qui enveloppera le nu. Et pourtant il les savait par cœur, ces Vierges avec leurs Enfants Jésus, qui se dessinaient elles-mêmes sous sa plume légère, ébauchant un sourire, et laissant deviner dès les premiers contours leur grâce future. Mais il a fallu que le peintre les vît d'abord sur la terre, lorsqu'elles étaient de simples filles du peuple, qui n'avaient pas été encore visitées par l'ange et divinisées par le style. Aussi quand ce modèle trans-

figuré sera une Vierge, lorsque l'enfant s'élancera dans les bras de sa mère, et que des séraphins viendront jeter des fleurs sur son berceau, la peinture de Raphaël conservera quelque chose de naturel et de secrètement familier qui la rendra plus touchante, parce qu'avant d'être le



ETUDE DE RAPHAEL POUR LA VIERGE DE FRANÇOIS Ier.

tableau d'une famille divine elle aura été l'image d'une famille humaine.

On voit maintenant quel est le rôle du dessinateur devant la nature ; je dis du dessinateur qui n'est plus écolier, qui est devenu maître. Le modèle doit lui servir, mais non l'asservir. Lorsqu'il fait poser une femme, un homme, un vieillard, un enfant, il a une idée, il entrevoit un but. Il veut exprimer un drame, une action, une *poésie*, comme disait le grand Titien (je vous envoie la poésie de Vénus, *vi mando la poesia di Venere*). Eh bien, je suppose que l'héroïne de son tableau futur, antique

ou moderne, soit une Stratonice aimée ou une Marguerite amoureuse, comment imaginer que la première femme venue saura prendre les attitudes convenables, et surtout qu'elle possédera la beauté enchanteresse qui explique l'amour d'Antiochus, ou bien les grâces naïves qui justifient la célébrité du poëme germanique et la tendresse de toute l'Alle-



LA VIERGE, DITE DE FRANÇOIS Ier (MUSÉE DU LOUVRE).

magne pour l'amante de Faust? Que si l'artiste se propose de peindre un Homère aveugle, qui suit son guide par les chemins, en chantant ses rapsodies immortelles, lui suffira-t-il de copier le vieux mendiant qui tout à l'heure demandait l'aumône sur un pont? Jetons les yeux sur ce dessin de Filippino Lippi, fait d'après nature pour servir à une figure de saint Michel : que de choses le maître ne va-t-il pas modifier, que de

pauvretés ne devra-t-il point passer sous silence, lorsqu'il faudra que cet homme rencontré dans la rue se transfigure en archange! Il est trop clair que le modèle vivant n'est ici qu'un renseignement nécessaire, une référence. Or, si tous les mots de la langue sont dans le dictionnaire, l'éloquence n'est que dans l'âme de l'écrivain, et si toutes les vérités sont dans la nature, c'est pour que le peintre y puise les éléments de



ÉTUDE DE FILIPPINO LIPPI POUR UN SAINT MICHEL.

(Collection de M. Émile Galichon).

son expression, non pas en composant ses figures de pièces et de morceaux, mais en les ramenant à l'unité de caractère qu'il a conçue, en faisant triompher le sentiment qui l'anime, en agissant enfin, comme le musicien qui presse ou ralentit la mesure, selon les battements de son cœur.

Du reste, rien n'est plus rare que les beaux modèles, surtout en France, où le mélange des races a effacé l'accent primordial de la création. La beauté franche, ou du moins l'intégrité des caractères primitifs,

ne se rencontre guère que chez les peuples qui n'ont pas mêlé leur sang à celui des autres, comme les montagnards de la Savoie, les Albanais, les Circassiens, les Éthiopiens, les Nègres. Quiconque a mis quelquefois les pieds dans nos ateliers de peinture sait combien les modèles y sont défectueux. Ordinairement, ce sont des êtres dégénérés et sans la moindre culture, qui ont été conduits par la misère à exhiber pour de l'argent leurs formes veules ou boursouflées, leurs allures triviales, leurs proportions malheureuses et sans unité. Que de fois, dans l'atelier de Paul Delaroche, n'avons-nous pas vu des modèles d'hommes et de femmes, d'ailleurs recherchés pour certaines beautés partielles, présenter cependant les défauts les plus hostiles au regard, de grosses apophyses, des muscles pauvres, une chair malsaine, un caractère vague et insignifiant! L'un avait les clavicules saillantes et sèches; l'autre, le sternum graisseux et invisible. Celle-ci, qui possédait encore de belles épaules, un col bien attaché, des bras pleins, péchait par les déformations de la gorge; celle-là n'offrait guère qu'une main fine ou un joli pied, mais le torse était maigre, l'épaule chétive, le coude pointu, et il fallait acheter au prix de ces misères une qualité exceptionnelle.

Il est à remarquer, du reste, que toutes les écoles de décadence ont introduit dans la peinture les vulgarités du modèle, je veux dire ces laideurs qui ne peuvent être ni rachetées par le caractère ni transfigurées par le sentiment. Les Piètre de Cortone, les Giordano, les Solimène, aussi bien que Vanloo, Restout, Pierre, Natoire, Boucher, ont reproduit de semblables vulgarités en les chargeant encore. De là ces têtes communes, ces bras cahotés, ces genoux pointus ou épais, ces cuisses tordues, ces jambes cambrées, ces pieds maladifs et déformés qui rappellent ce qu'on a vu dans la rue, ou sur le port, ou parmi les baigneurs de la plage. Jamais les caractères de la nature n'y reparaissent avec leur pureté originelle, leur unité frappante. Chez eux, une Diane, une Junon, sont des courtisanes aux chairs flasques, dont la nudité laisse voir tantôt de vilains plis, tantôt des fossettes molles qui semblent imprimées dans la ouate, et en somme, si l'on reconnaît la présence de la nature dans leurs tableaux, c'est seulement à ses déviations, à ses erreurs.

Il est donc permis de dire, sans paradoxe, que rien n'est plus loin de la vérité qu'un tel naturalisme; car, au lieu d'être naturelle, toute difformité est contre nature, puisqu'elle est un démenti aux lois éternelles et une corruption des exemplaires divins. Au contraire, il n'est pas de figure au monde qui soit plus vraie que l'Ilissus et le Thésée. Comment croire cependant que ces figures furent estampées sur le vif? La nature a-t-elle jamais enfanté des individus aussi beaux que ces statues?

Pourquoi donc, dans leur perfection incomparable, sont-elles d'une vérité si vraie, si naïve même, en apparence? C'est que Phidias a ressaisi l'esprit de la création, a retrouvé l'essence des formes, et que rien ne saurait être plus vrai que l'essence de la vérité. Les grands artistes prennent la nature pour modèle, mais ils ne prennent pas un modèle pour la nature.

XI.

L'ARTISTE, APRÈS AVOIR VÉRIFIÉ LES FORMES QU'IL A CHOISIES, ACHÈVE PAR LA LUMIÈRE ET PAR LA COULEUR L'EXPRESSION MORALE ET LA BEAUTÉ OPTIQUE DE SA PENSÉE.

Nous touchons maintenant à la peinture proprement dite : nous entrons dans son vrai domaine. Jusqu'à présent, la pensée de l'artiste est demeurée comme couverte d'un voile. Sa composition, si elle n'est qu'une esquisse dessinée, nous pouvons nous la figurer comme un bas-relief qui serait à peine visible dans l'ombre de l'atelier. Mais qu'une fenêtre s'ouvre aux rayons du soleil, que la lumière se fasse, et aussitôt le bas-relief va se transformer en un tableau profond, où les plans pourront être multipliés à l'infini, et que la perspective creusera en faisant disparaître la surface plane qui servait de fond au bas-relief et que remplaceront un ciel, un paysage, une architecture fuyante, ou les murailles d'un palais magnifique, ou l'intérieur d'une cabane.

Fille de la lumière, la peinture crée à son tour une lumière à elle, et tout en imitant les effets lumineux qu'elle a observés dans la nature, elle porte en elle-même les éléments de sa clarté et de son obscurité. Il n'en est pas du peintre comme de l'architecte ou du sculpteur, dont les palpables créations sont soumises à la puissance mobile et changeante de la lumière naturelle. Tel monument qui paraît simple et grandiose au clair de lune, peut perdre ces qualités au grand jour, s'il est chargé de détails et rapetissé par une abondance d'ornements superflus qui avaient disparu à l'incertaine clarté de la nuit. Telle sculpture expressive, presque tragique, comme le *Pensieroso* de Michel-Ange, pourrait changer de caractère si on la changeait de place, et si, au lieu d'être éclairée par en haut, elle recevait une lumière d'en bas, qui dissiperait les ombres si profondément mélancoliques dont s'enveloppe le visage du héros. Au contraire, le peintre puise sa lumière dans sa boîte à couleurs, et lors même qu'il lui plairait de n'employer que les différents degrés d'une couleur unique, il

est le maître de distribuer sur son œuvre le clair et l'obscur avec cette seule couleur, pourvu qu'il se conforme aux lois de l'optique. C'est le soleil, il est vrai, qui éclaire la toile du peintre; mais c'est le peintre qui éclaire lui-même son tableau. En y représentant à sa volonté les apparences de la lumière et de l'ombre qu'il a choisies, il y fait tomber un rayon de son esprit.

Libre ainsi d'illuminer son drame d'une manière qui restera invariable, il n'a pas à craindre que la lumière extérieure vienne jamais contredire le sentiment qui l'a inspiré, et cette liberté est justement ce qui lui permet de faire servir à l'expression le ménagement des lumières et des ombres, le *clair-obscur*. Bien que ce mot soit quelquefois employé par les peintres pour désigner un ton crépusculaire qui tient le milieu entre le jour et les ténèbres, il faut entendre par clair-obscur cette partie essentielle de la peinture, qui est l'art de l'éclairer.

Nous avons comparé à un bas-relief monochrome l'esquisse dessinée du peintre. Supposons maintenant que ce bas-relief a cessé d'être un marbre; qu'il se compose de substances diverses; que certains personnages y sont revêtus, dans l'ombre, de draperies claires, et, dans la lumière, de draperies sombres; que, parmi les figures, il s'en trouve de basanées ou de noires; qu'il se mêle à la composition des arbres au feuillage brun et d'autres au feuillage pâle : voilà le clair-obscur modifié par la somme de noir et de blanc que viennent y apporter les divers éléments du tableau. La lumière, en rencontrant des surfaces qui l'absorbent et des surfaces qui la renvoient, a changé l'effet du dessin et en a varié l'aspect, sans cependant détruire dans sa masse le grand parti de clair-obscur que le peintre avait pris d'abord. Ces variétés introduites dans l'harmonie première du dessin par des notes plus ou moins hautes, plus ou moins basses, de lumière et d'ombre, sont ce qu'on appelle des *valeurs*. La valeur d'un objet en peinture est donc le degré de force avec lequel il réfléchit la lumière. Dans le clair-obscur d'un tableau qui représenterait un groupe de fruits, par exemple, une orange aurait moins de valeur qu'un citron, parce que l'orangé est moins lumineux que le jaune. Ainsi tous les objets visibles de la nature possèdent un degré de clarté et d'obscurité qui leur assigne une place dans la gamme du clair-obscur, et leur donne une valeur qu'on appelle aussi leur *ton*. Ce mot dérivé du grec τόνος, qui signifie tension, vigueur, exprime la somme de l'intensité lumineuse. Il est synonyme de valeur.

Il faut donc distinguer le ton de la *teinte*, c'est-à-dire de la couleur, bien que ces deux termes, ton et teinte, soient souvent employés l'un

pour l'autre à cause de leur étroite parenté. Rigoureusement parlant, le ton est indépendant de la teinte et peut en être séparé. Nous verrons bientôt que le graveur, lorsqu'il traduit sur le cuivre les couleurs d'un tableau, ne fait autre chose que séparer le ton de la teinte. Au surplus, la nature elle-même nous montre à chaque instant des substances qui n'ont pas le même ton bien qu'elles aient la même couleur. Le lilas, par exemple, qui ressemble à la violette par la couleur, en diffère cependant par le ton, puisque le lilas est un violet clair et le violet un lilas foncé. Réciproquement, deux objets présentent parfois des tons égaux et des teintes différentes. Ainsi, lorsque le ciel s'assombrit à l'horizon et devient d'un gris bleuâtre, il arrive souvent que le feuillage de tel arbre qui reste éclairé par le soleil, et qui tout à l'heure se détachait en vigueur sur l'horizon, devient à peu près du même ton que le ciel, de sorte que le peintre a de la peine à discerner si le ciel a plus de valeur que l'arbre, ou si c'est le vert-clair de l'arbre qui en a plus que le gris-bleu du ciel.

Cette distinction entre le ton et la teinte, entre la valeur et la couleur, nous amène à distinguer entre le clair-obscur et le coloris : le premier qui particularise les objets par le relief, le second qui les particularise par la couleur. Tant que le tableau demeure monochrome, la peinture est bien loin d'avoir dit son dernier mot. Il lui reste encore à traduire les valeurs en couleurs, à revêtir de nuances sans fin telles formes qui, dans l'économie du clair et de l'obscur, jouaient un rôle à peu près semblable, à remplacer enfin la lumière blanche qui enlève les figures les unes sur les autres, par la lumière colorée qui, venant les enrichir de ses teintes, en rendra l'illusion plus vive, le mirage plus charmant.

XII.

LE CLAIR-OBSCUR, AYANT POUR BUT NON-SEULEMENT DE METTRE LES FORMES EN RELIEF, MAIS DE RÉPONDRE AU SENTIMENT QUE LE PEINTRE VEUT EXPRIMER, OBÉIT AUX CONVENANCES D'UNE BEAUTÉ MORALE AUSSI BIEN QU'AUX LOIS DE LA VÉRITÉ NATURELLE.

D'après le peu que nous savons de la peinture antique, et le peu qui nous en reste, il est permis de croire que le clair-obscur n'est devenu un moyen d'expression que dans les temps modernes. Sous l'influence de la sculpture, qui était chez les Grecs l'art dominant, leur peinture n'a

guère employé la lumière et l'ombre que pour l'imitation des parties saillantes et rentrantes de la forme. Philostrate, décrivant une figure de Vénus, dit que la déesse sort du tableau comme si elle voulait être poursuivie, et Pline raconte que, dans le portrait d'Alexandre peint par Apelles, en Jupiter tonnant, les doigts qui tenaient la foudre paraissaient hors de la toile, *extra tabulam esse*. Mais il est peu probable que la peinture grecque se soit servie de la lumière et de l'ombre pour ajouter à l'intérêt de l'action représentée la poésie du clair et de l'obscur. Modelées une à une en plein air, les figures du tableau grec étaient selon toute apparence juxtaposées comme celles d'un bas-relief; elles ne formaient point un ensemble qui eût une signification par le charme du mystère ou par le triomphe de l'éclat. Il semble que jamais aucun trouble n'ait obscurci les âmes sereines des peintres antiques et qu'ils n'aient point soupçonné l'expression de l'ombre. Cependant après les longues tristesses du christianisme, l'humanité dut se réveiller un jour avec des sentiments que l'antiquité n'avait point connus ou du moins qu'elle n'avait pas manifestés dans son art : la mélancolie, l'inquiétude vague, les tourments de la superstition, toutes les ombres du cœur. Lorsque la Grèce ressuscita en Italie, lorsque Athènes s'appela Florence, la lumière antique reparut, mais à travers les voiles du sombre moyen âge, et c'est alors que le premier des grands génies modernes, Léonard de Vinci, apporta dans la peinture une lueur nouvelle, et trouvant l'éloquence de l'ombre, fit entrevoir que le clair-obscur saurait exprimer les profondeurs de la rêverie comme celles de l'espace, et, avec tous les reliefs du corps, toutes les émotions de l'âme.

Oui, si l'on s'en tient à la vraisemblance, ce sont les modernes qui, non contents de modeler séparément chaque figure, ont inventé de *modeler le tableau*, c'est-à-dire de le traiter à son tour comme une seule figure, comme un seul tout, ayant ses grands partis de clair, de brun et de demi-teintes. Titien comparait avec justesse et en maître qu'il était, le clair-obscur d'un tableau bien éclairé par le peintre à l'effet d'une grappe de raisin dont chaque grain en particulier offre du côté du jour son clair, son ombre et son reflet, tandis que tous les grains pris ensemble ne présentent qu'une seule large masse de lumière soutenue par une large masse d'ombre. Cette comparaison nous conduit au principe qui domine la théorie du clair-obscur. Ce principe, c'est l'unité, qui veut dire ici l'harmonie du spectacle pour la vue et l'harmonie de l'expression pour la pensée, et de plus, l'accord voulu par le sentiment entre ces deux harmonies.

Combien l'art est supérieur à la nature lorsqu'il se meut dans son

domaine, qui est le beau! Il se peut qu'une tempête éclate sur l'Océan en pleine lumière et même par un gai soleil : quel artiste voudra la peindre sans y compromettre le ciel, sans y ajouter l'horreur des nuages les plus sinistres et les menaces de la nuit? N'est-ce pas un rôle expressif que joue le clair-obscur dans le *Naufrage de la Méduse*, traversé par cette lumière pâle et froide qui glisse sur les mourants et les cadavres, tandis qu'à l'horizon lointain un rayon d'espoir sillonne la mer? Que de fois il arrive que le soleil éclaire à contre-sens des catastrophes qu'il ignore! Est-ce au peintre d'imiter cette sublime indifférence alors que ce n'est pas trop de toutes les ressources accumulées de son art pour remuer fortement les âmes? « Vous êtes bien en arrière de votre siècle, — disait un philosophe à un artiste, — si vous croyez qu'il est sans intérêt de savoir quel temps il faisait à Rome le jour où César fut assassiné. » A l'inverse de la nature, qui distribue au hasard ses poésies dans l'infini des temps et des espaces, la peinture n'a pour nous émouvoir qu'un espace très-limité, un moment très-court. Voilà pourquoi les lois de l'unité s'imposent à elle, non comme une entrave, mais au contraire comme un moyen sûr de redoubler son énergie et de tendre ses ressorts.

Et d'abord, que le choix du luminaire soit abandonné à la volonté du peintre, nous l'avons dit, et cela va sans dire; mais que de trésors sont déjà contenus dans cette seule liberté, que de variantes elle nous promet! Parcourons l'histoire des peintres, ou plutôt promenons-nous dans la galerie du Louvre : nous y verrons que chacun des grands génies de la peinture a sa lumière à lui, son heure de prédilection, son flambeau. Léonard de Vinci préfère pour son tableau, comme les femmes pour leur beauté, les lueurs tempérées de la lampe ou celles du demi-jour. Il se plaît à jouer dans un ton mineur la musique du clair-obscur et à laisser tomber le doux mystère d'une gaze sur ses évocations les plus vivantes, particulièrement sur cette tête de la Joconde dont le regard nous fascine derrière le store de poésie qui semble interposé entre elle et nous. « Le « visage, dit-il, acquiert une grâce et une beauté singulières par la fu- « sion des lumières et des ombres. On en voit des exemples sur les per- « sonnes assises aux portes des maisons obscures et éclairées à la chute « du jour. »

Vienne Rubens, le peintre des magnificences extérieures et de l'apparat, il ouvrira ses fenêtres toutes grandes au soleil et il osera en imiter les splendeurs. Rembrandt, au contraire, âme de songeur, homme *en dedans*, choisit un atelier sombre où il ne laisse pénétrer qu'un rayon avare et comprimé. La banalité du grand jour lui déplaît et l'importune; il ne vit à l'aise que dans le monde intérieur de ses pensées, dans la

mélancolie et la profondeur infinie de ses demi-teintes, produites par des lueurs fantastiques plutôt que naturelles. C'est là qu'il invente l'apocalypse de la lumière. Il prodigue les ombres; mais il les creuse; il les veut à la fois sourdes et transparentes. Il se représente le théâtre de la vie comme une retraite subobscure, et si le soleil y éclate un instant, c'est pour aller bientôt se tranquilliser, s'attiédir et se perdre dans cette harmonie silencieuse où il épouse la nuit.

Poëte amoureux et attristé, Prud'hon trahit sa préférence pour les ombres adoucies et les lumières pâles. C'est aux clartés de la lune qu'il promène la grâce de son élégie et les amères voluptés de sa douleur; c'est encore aux rayons de l'astre nocturne qu'il peint les plus horribles tragédies, la mort d'Abel et la mort du Christ. D'autres, comme Elsheimer, Léonard Bramer, Gérard Honthorst, se vouent à l'imitation des lumières artificielles; ils ne regardent la nature qu'aux flambeaux; ils aiment la nuit noire et ils recherchent dans la tradition tous les sujets, tous les drames dont la terreur peut être redoublée par l'obscurité, car il y a quelque chose de pathétique dans les ténèbres lorsqu'elles oppriment la douleur. Enfin il s'est trouvé même au sein de notre école française, si claire pourtant et si mesurée, des génies fantasques, épris de l'extraordinaire, qui ont éclairé leurs tableaux ou plutôt leurs visions de lueurs phosphorescentes, et de nos jours on a vu Girodet s'inspirer des poésies d'Ossian pour évoquer les ombres des guerriers français dans les palais qu'habitent les fantômes de Fingal et des siens, et y faire apparaître les grands généraux de la république, Marceau, Kléber, Hoche, Desaix, Jourdan et Dugommier, qui, portés sur des météores, déchirent de leurs éperons les brouillards illuminés de l'Olympe scandinave.

Mais la liberté du peintre est encore plus étendue, car il lui appartient, quand il a choisi son luminaire, de le supposer étroit ou large, diffus ou concentré, animé ou froid. Il lui appartient aussi d'en diriger l'incidence au profit de la beauté visible, et même selon le sentiment que sa peinture doit exprimer.

Veut-il produire des effets ressentis, et, pour le spectateur rapproché, un énergique relief, il resserre l'ouverture par où la lumière entrera et il la fait bondir sur certains côtés de la forme dont la saillie est alors augmentée par des ombres résolues. Il obtient ainsi des plans positifs et nettement formulés, à la façon de Caravage, de Ribera, de Valentin, au risque de tomber, comme ces maîtres, dans l'opacité du noir, et d'ôter aux carnations leur aspect naturel en leur donnant tantôt l'apparence du plâtre, tantôt celle d'un cuir épais, jaune et dur, qui ne laisse transparaître ni la couleur ni la circulation du sang.

Veut-il représenter des scènes qui ont dû se passer en plein air et qui n'ont à produire que l'expansion du sentiment, l'épanouissement de l'âme, il choisira, comme Véronèse et Rubens, un luminaire élargi, ouvert, abondant, de nature à lui procurer des masses légères et gaies, suffisamment soutenues par des fonds demi-obscurs. Et ce n'est pas seulement à des spectacles brillants et pompeux, comme les *Noces de Cana* ou le *Couronnement de Marie de Médicis*, que convient une lumière diffuse et généreuse ; elle convient aussi à tout ce qu'on appelle les grandes machines, parce qu'une vaste composition, soit qu'on la destine à décorer une muraille, soit qu'elle forme un tableau séparé, ne serait pas tolérable si elle était attristée, étouffée par l'étendue des ombres, pour peu surtout qu'elles fussent tranchantes. Il n'est pas vraisemblable que de larges espaces soient éclairés par un jour de cachot, et c'est ici qu'il importe de se rappeler ce que dit Léonard de Vinci, au chapitre CCCXLIII de son livre : « La lumière universelle donne plus de grâce aux figures qu'une « lumière particulière et petite, parce que les lumières larges et puis- « santes environnent et embrassent le relief des corps, de sorte que les « ouvrages qu'elles éclairent se débrouillent de loin et avec grâce, tan- « dis que ceux qui ont été peints sous un luminaire étroit prennent une « forte somme d'ombres, et paraissent de loin comme une plate peinture « (*mai appariscono da luoghi lontani altro che tinte*)... » De cette belle observation il résulte que les tableaux de chevalet sont les seuls où l'on puisse épargner la lumière, parce que le spectateur, devant les regarder de près, y découvre des profondeurs qui à distance se résoudraient en une masse de noir. Tous ceux qui ont visité le musée du Louvre y ont remarqué deux petits tableaux de Rembrandt qu'on nomme les *Philosophes*. Chacun représente un vieillard en méditation dans une chambre souterraine, qui reçoit, par une sorte de soupirail vitré, un peu de lumière. Cette lumière assourdie traverse avec peine la poussière du vitrage; elle suinte le long des murs, elle rampe sur le sol, elle indique vaguement les formes du vieillard, et bientôt vaincue, elle va se perdre dans la nuit du caveau. Il est impossible de mieux exprimer par la seule magie du clair et de l'obscur la mélancolie tranquille d'une rêverie solitaire et le silence. Eh bien, si l'on suppose que Rembrandt eût peint ses *Philosophes* de grandeur naturelle, sur une toile de cinq ou six mètres, on sentira tout de suite que ces masses ténébreuses eussent perdu toute poésie et que nous aurions au Louvre deux tableaux monstrueux, presque ridicules, au lieu de posséder les deux diamants de la peinture sombre. Rembrandt, il est vrai, dans sa fameuse *Ronde de nuit* qui est une grande toile (et qui fut probablement une Ronde de jour) a laissé beau-

coup d'importance et d'étendue à ses ombres ; mais du moins il s'est bien gardé de tomber dans les tons d'encre, à l'exemple du Caravage et de Ribera, et ses ombres, bien que rembrunies par le temps, conservent encore une transparence heureuse; elles sont comme imbibées d'une clarté qui s'est assoupie dans le mystère et qui demeure semblable à une secrète et lointaine réminiscence du soleil.

Maintenant, quel sera l'angle d'incidence de la lumière choisie? Viendra-t-elle d'en haut, ou d'en bas, ou de côté? La supposera-t-on placée en face du tableau ou derrière les figures ?

Winckelmann raconte, dans ses *Remarques sur l'architecture des anciens*, que les jeunes filles de Rome, lorsqu'elles ont été promises en mariage, se font voir pour la première fois en public à leurs époux dans la rotonde du Panthéon, parce que le jour n'y pénètre que par une ouverture unique pratiquée au centre de la voûte, et que le jour d'en haut est le plus favorable à la beauté. Les femmes sont ici les meilleurs juges et leur décision est sans appel. Nous y ajouterons cependant une considération, c'est que l'homme étant le seul, parmi les êtres vivants, à qui l'attitude verticale soit naturelle, est destiné à recevoir la lumière qui tombe d'en haut. Cette lumière fait valoir toutes les grâces de la figure humaine, dont la dimension en hauteur est si dominante. Il n'en est pas ainsi des spectacles de la nature. Les montagnes, les collines, les arbres, les fleuves, les ravins et les autres accidents du paysage perdent une partie de leur caractère et de leur forme quand ils sont éclairés à pic. Aussi la campagne n'est-elle jamais plus intéressante pour le paysagiste que lorsqu'elle est traversée obliquement et presque horizontalement par les rayons du matin ou les rayons du soir. Au contraire, la figure humaine est en général plus belle quand elle reçoit la lumière qui vient des cieux. Dans une galerie dont les ouvertures sont ménagées sur la pente du comble, les statues produisent l'effet le plus agréable et ont le plus de dignité. Une nappe de lumière, en s'étendant sur les pectoraux, les agrandit à l'œil, efface le dessous des côtes, recule les plans du ventre, et accuse par un clair décidé celle des deux jambes qui, étant plus ou moins fléchie, avance sur l'autre et ne porte point. Mais c'est la tête humaine surtout qui, sous la lumière d'en haut, réunit toutes ses beautés. La saillie des frontaux se dessine, les yeux deviennent plus brillants sous la cavité sombre que creuse l'arcade des sourcils; la pommette légèrement se soulève, le nez se simplifie et s'allonge, marqué par une traînée lumineuse que soutient l'ombre portée où le noir des narines s'adoucit et se perd. Enfin, pour peu que le jour ne soit pas absolument perpendiculaire, le rayon anime la lèvre inférieure, modèle le menton, et, laissant dans

l'ombre l'enfoncement du cou, en forme une colonne obscure qui porte la masse claire du visage.

Que la lumière vienne d'en bas, tout ce bel ordre renversé se change en désordre. Qui de nous n'est offusqué de voir les actrices de nos théâtres se défigurer si souvent aux feux de la rampe qui trahissent leur beauté et vérifient leur jeunesse? Combien de fois le jeu de leur physionomie n'est-il pas démenti par cet éclairage à contre-sens qui, jetant une ombre au-dessus des pommettes, leur prête une expression équivoque de douleur ou de malice? Il est remarquable aussi que les monuments d'architecture cessent d'avoir toute leur signification lorsqu'ils sont éclairés horizontalement, et à plus forte raison d'en bas, parce que les profils des chapiteaux, des bandeaux, des corniches ont été motivés par la chute des eaux du ciel, en même temps que par la verticalité de la lumière, et que l'architecte a prévu leur ombre en dessous et non pas en dessus. Sur les monuments, comme sur la figure humaine, si la lumière arrive de face et de manière à dévorer les ombres, elle aplatit ce qu'elle devait mettre en relief. Mais si elle vient de côté ou par derrière, de façon que les objets soient plus ou moins interposés entre le luminaire et le spectateur, cela peut fournir des effets piquants et inattendus, dont l'emploi n'est pas interdit par le goût, quand il ne l'est point par la vraisemblance. Malheureusement ces singularités éveillent toujours la manie des imitations, et il nous souvient encore du temps où certains romantiques, courant après une originalité facile, multipliaient les tableaux éclairés par le fond, et cernant d'un liséré lumineux des figures tantôt transparentes, tantôt sombres, les faisaient ressembler ou à des lanternes vivantes ou à des mulâtres qui ont reçu de la neige sur les épaules.

Léonard de Vinci veut qu'on oppose à l'ombre un fond clair, au clair un fond sombre, et c'est là un principe général, fécond et sûr, un précepte inattaquable. Il est cependant des coloristes qui ont cru mieux faire et agrandir l'harmonie de leurs tableaux en joignant les bruns des figures aux bruns du fond, et en accompagnant par les demi-clairs du fond les grands clairs des figures. Mais ce sont là des secrets supérieurs à l'enseignement, du moins à l'enseignement élémentaire. Celui qui les a le mieux possédés, c'est le Corrége. Il en a tiré une suavité voluptueuse qui caresse le regard, adoucit l'air, pour ainsi dire, amplifie la nature, détend les cordes de l'esprit, et ajoute un sentiment de bonheur aux spectacles de la vie. Quand il a placé dans son tableau une lumière franche et dominante, il a soin de la faire suivre d'une demi-teinte, et s'il veut revenir à une partie brillante dans un espace moindre, il ne passe pas tout de suite au degré de ton d'où il était parti, mais il y conduit nos

yeux par une gradation insensible, de sorte que la vue du spectateur, suivant l'observation de Mengs, est réveillée de la même manière qu'une personne endormie est tirée du sommeil par le son d'un instrument agréable, éveil qui ressemble plutôt à un enchantement qu'à un repos interrompu.

« Pendant mon séjour à Venise, dit Joshua Reynolds, j'ai employé la « méthode que voici pour me rendre utiles les principes qu'avaient suivis « les maîtres vénitiens. Lorsque je remarquais un effet extraordinaire de « clair-obscur dans un de leurs tableaux, je prenais une feuille de mon « cahier d'études, j'en couvrais de crayon noir toutes les parties, en obser- « vant le même ordre et la même gradation qui étaient dans le tableau, et « en ménageant la blancheur du papier pour représenter la lumière. Après « un petit nombre d'épreuves, je reconnus que le papier était toujours « couvert de masses à peu près semblables. Il me parut enfin que la pra- « tique générale de ces maîtres consistait à ne pas donner plus d'un quart « du tableau à la lumière, en y comprenant le clair principal et les clairs « secondaires, d'accorder un autre quart à l'ombre et de réserver le reste « pour les demi-teintes...

« En tenant à quelque distance de l'œil un papier ainsi crayonné par « masses, ou, si l'on veut, grossièrement tacheté, on sera surpris de la « manière dont il frappera le spectateur: il éprouvera le plaisir que cause « une excellente distribution du clair-obscur, quoiqu'il ne puisse distin- « guer si ce qu'on lui montre est un sujet d'histoire, un paysage, un por- « trait ou de la nature morte, car les mêmes principes s'étendent sur « toutes les branches de l'art... »

Que la masse des demi-teintes occupe environ la moitié de l'espace à couvrir, que le clair et l'ombre se partagent l'autre moitié, c'est là une moyenne heureuse et à souhait pour le plaisir des yeux. On peut l'adopter à l'exemple des Vénitiens et sur la foi d'un peintre éminent, qui fut aussi un esprit supérieur. Il ne faut rien moins que le génie de Rembrandt pour changer ces rapports et limiter le champ de la lumière à un huitième environ de l'espace. Celui qui ne songerait qu'à flatter la vue devrait s'interdire une telle économie de clair-obscur, car il nous ferait acheter trop cher le piquant de son effet. Mais Rembrandt, qui parlait toujours aux yeux de l'âme, a pu assombrir sa peinture au profit de l'expression morale, et sacrifier la gaîté extérieure du spectacle à la poésie intime de ses pensées. En l'absence d'une semblable poésie, l'abondance du noir ne ferait qu'attrister et décourager le spectateur.

Plus hardi que les Vénitiens et animé d'un génie qui était l'inverse du génie de Rembrandt, Rubens a ménagé à la lumière dans ses tableaux le tiers environ de la surface à peindre. De là cette magnificence aimable,

cette pompe séduisante, claire et facile, qui nous enchante au point que chacun de nous voudrait se trouver sur le théâtre des scènes qu'il a représentées, désire se baigner dans les eaux où se plongent ses néréides, se promener dans les palais qu'il a bâtis pour ses héros et qui sont ouverts à ses dieux. Cependant, pour conserver du ressort à des peintures aussi généreusement éclairées, il faut en soutenir l'effet par la variété et la qualité des couleurs. L'éclat que Rubens a obtenu ne tient pas à la vigueur des masses obscures ; elle tient à ce qu'il a exalté sa lumière sans donner plus d'énergie à ses ombres. C'est à Rubens que pensait Montabert, lorsqu'il a dit en son *Traité de peinture :* « Nous admirons tous « les jours la carnation éblouissante de certains enfants éclairés d'une « manière piquante dans les rues, en plein air et même au soleil ; cet « éclat n'apporte sur leurs têtes si fraîches aucune ombre obscure, téné- « breuse, rude ; tout est clair, tout est arrondi et d'un relief puissant, « tout est tendre et frais, et cependant rien de trop mou, rien de trop « indécis... Le peintre, pour imiter de pareils effets, devra doubler l'éclat « de sa lumière, et non pas augmenter l'obscurité de ses ombres. »

Quelle que soit la répartition du clair-obscur, sa beauté optique est soumise à la loi souveraine de l'unité. Mais que signifie le mot unité? Il signifie que le tableau ne doit offrir ni deux masses claires d'une égale intensité, ni deux masses brunes d'une égale vigueur. Le moyen sûr de détruire l'effet d'une lumière ou la valeur d'une ombre, c'est de leur assimiler une seconde masse lumineuse ou une seconde masse brune. Il est d'ailleurs sensible que pour être intéressant tout spectacle pittoresque doit présenter un point clair dominant dans l'ensemble des clairs, et un point obscur dominant dans l'ensemble de l'obscurité, sans quoi l'attention se divise, le regard incertain se fatigue, l'intérêt se perd. Voyez, par exemple, un portrait en buste de Rubens ou de Van Dyck ; si le personnage est vêtu de noir et coiffé d'un chapeau, la masse sombre du chapeau aura moins de volume que celle de l'habit, de sorte que, transporté dans un cadre plus étroit, où les deux bruns se balanceraient en grandeur, le portrait deviendra insoutenable, et la pondération de l'ensemble sera détruite précisément par l'équilibre des noirs. Si le modèle est en cheveux, sa tête formera le clair dominant ; et s'il laisse voir une main, cette main sera moins claire que le visage ; et si la main tient un gant, pour éviter que le gant et la main ne composent une masse qui égalerait en volume celle de la tête, le gant sera supposé de daim, de castor ou d'une teinte neutre, comme les gants de Titien et de Vélasquez ; il sera sali du moins afin que le second clair ne le dispute pas au premier.

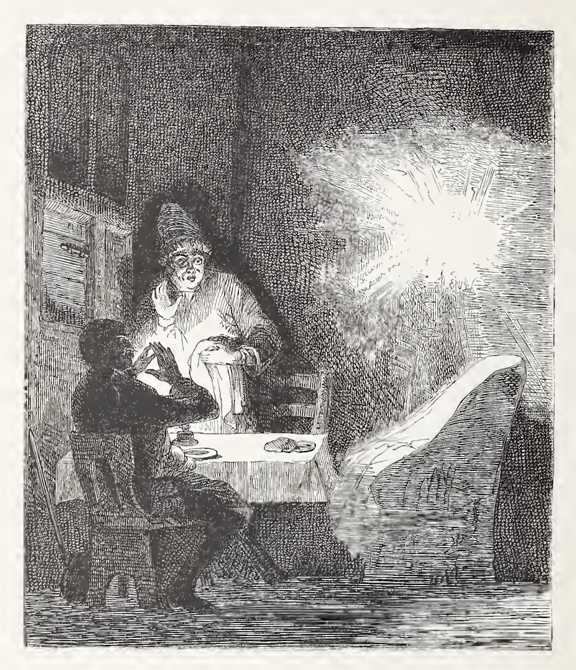
Par ces mots « l'unité du clair-obscur » il faut donc entendre, encore

une fois, qu'il y aura une masse claire principale et une masse brune dominante, parce que toute rivalité produirait un combat de forces équivalentes qui déconcerterait les yeux et tiendrait en suspens l'impression voulue. Dans le tableau comme dans la nature, la lumière doit être *une* mais non pas *unique*. Quand le soleil illumine la création, ses rayons, réfléchis par les eaux, répercutés par les nuages, provoquent eux-mêmes des clartés secondes qui rehaussent l'éclat de l'astre et font cortége à son triomphe. De même, après le coucher du soleil, les planètes, à la distance infinie où on les aperçoit au fond du firmament, y brillent comme des points lumineux qui accompagnent modestement le flambeau de la nuit et en augmentent le lustre par leur scintillement éloigné et leur petitesse.

Pour l'expression morale du tableau, deux foyers de lumière, dont l'un est subordonné à l'autre, font quelquefois un effet pathétique et merveilleux. Et ce qui prouve que le clair et l'ombre ont autant d'affinité avec l'âme qu'avec la vue, c'est que les peintres français, guidés par l'esprit plutôt que par le tempérament, sont, de tous les peintres, Rembrandt excepté, ceux qui ont le mieux compris l'éloquence du clair-obscur. Combien nous trouverions belle la *Clytemnestre* de Guérin, si elle était l'œuvre d'un artiste étranger ! Que de prestige dans cette lumière de la lampe qui éclaire le sommeil d'Agamemnon et qui, interceptée par un rideau pourpre, a déjà pris la teinte du sang ! Quel émouvant contraste entre ces deux figures d'Égisthe et de Clytemnestre, qui tremblent la fièvre de leur crime en cette demi-teinte sinistre, et la paix profonde dans laquelle est endormi le héros et que semblent représenter aux yeux les paisibles clartés de la lune, éclairant une cour intérieure du palais d'Argos... Chose remarquable, c'est dans une école qui passe pour avoir dédaigné les ressources du clair-obscur et de la couleur, qu'on a vu se produire aussi cet *Endymion* qui dort caressé par les rayons d'une déesse invisible et que Prud'hon ne se lassait point d'admirer... Sans parler de Granet, qui a peint tous les drames de la lumière souterraine, et du grand artiste qui, dans son *Virgile lisant l'Énéide*, a rencontré un effet si tragique dans cette image de Marcellus qui se dresse comme un spectre évoqué par le poëte, et qui projette sur les murailles une ombre colossale et indécise, l'ombre d'un fantôme.

Mais il faut en convenir, c'est à Rembrandt qu'il était réservé de puiser des trésors dans le clair-obscur. « Celui-là est le *clair-obscuriste* par excellence, » disait David à son élève Auguste Couder. En effet, que de choses il a su exprimer par le drame du jour et de l'ombre, ce grand peintre de la brumeuse Hollande, soit qu'il représente le Christ lorsqu'il

ressuscite Lazare en faisant éclater la lumière de la vie dans la nuit du tombeau, soit qu'il apparaisse à la Madeleine comme un corps lumineux qui va se fondre et s'évanouir dans l'essence divine, soit que l'ange quitte la famille de Tobie et s'envole au sein d'une lueur miraculeuse,



PENSÉE DE REMBRANDT POUR LES PÈLERINS D'EMMAÜS.

soit enfin que dans l'humble demeure d'un charpentier, où une mère allaite son enfant, il tombe un rayon du ciel qui, tout à coup, nous annonce que cette mère est une vierge et que son enfant nous promet un dieu! Il est une composition de Rembrandt où la lumière joue un rôle sublime. C'est une pensée rapidement écrite sur un dessin lavé de bistre, pour le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs.* Les deux disciples, à table avec Jésus-Christ dans une maison pauvre, l'ont vu tout à coup disparaître de devant eux, et ils sont saisis d'une frayeur religieuse, car à la place

où ils venaient d'entendre sa voix et de rompre le pain avec lui, ils voient trembler une lumière surnaturelle qui a remplacé le dieu disparu.

Au peintre qui a imité les combats du jour et de la nuit, il reste encore à imiter la présence de l'air et les profondeurs de l'espace. La perspective qui déforme les lignes, altère aussi les tons, et de même que le bruit s'affaiblit en s'éloignant et, se perdant peu à peu, finit par devenir le silence, de même les ombres et les lumières, à mesure qu'elles s'éloignent de nos yeux, subissent une dégradation insensible, et finissent à une grande distance par n'être plus ni lumière ni ombre, et par s'évanouir dans le ton de l'air. Léonard de Vinci a prouvé par une figure de géométrie que cette dégradation était mesurable. On peut d'ailleurs en observer le phénomène à l'entrée d'une galerie longue, qui serait également éclairée dans toute son étendue et soutenue par des colonnes ou ornée de statues en marbre, à des intervalles égaux. Si le spectateur se place de manière à voir toutes les statues se détachant les unes sur les autres, il reconnaîtra que la seconde est moins brillante que la première et la troisième moins claire que la seconde et ainsi de suite. Par contre, les ombres qui étaient fermes dans la première, s'adoucissent dans la seconde et vont s'attendrissant, de proche en proche, jusqu'à la dernière statue qui est à la fois la moins lumineuse et la moins ombrée, et conséquemment la plus confuse au regard. Il est inutile d'ajouter qu'à distances égales, l'affaiblissement du ton devient plus sensible dans une atmosphère épaisse et vaporeuse que dans un air pur. Mais une telle dégradation ne s'obtient pas seulement en peinture par l'apaisement des clairs et l'adoucissement des ombres ; il s'obtient aussi par le caractère de l'exécution ou de la touche, comme nous le dirons bientôt. Les objets avancent ou reculent, non pas uniquement par leur clarté et leur obscurité, mais encore et surtout par la précision ou le vague avec lesquels le peintre nous les montre, c'est-à-dire par le fort ou le faible de la touche qui les accuse; car il peut arriver qu'un lointain soit clair et qu'il reste lointain, comme il arrive aussi que les objets les plus obscurs sont le plus rapprochés du cadre. Ces masses de vigueur que les peintres mettent quelquefois sur le premier plan — et qu'il vaut mieux mettre sur le second, — s'appellent des *repoussoirs,* parce qu'elles ont pour but de faire mieux fuir les objets éloignés, de les repousser. Claude Lorrain, pour approfondir son paysage et en rendre les fonds plus lumineux, a soin de placer sur le devant quelques arbres touffus au feuillage sombre, ou quelques ruines d'un ton vigoureux, qui remplissent dans son tableau le même rôle que les coulisses sur la scène d'un théâtre. Pourvu qu'ils ne soient pas gauchement employés et que le peintre ait su les dissi-

muler par la vraisemblance, les repoussoirs peuvent être une ressource utile et même un artifice nécessaire, quand il s'agit de creuser l'espace et de feindre un vaste horizon. Dans le portrait du *Jeune homme vêtu de noir* qui a été si longtemps au Louvre sous le nom de Raphaël, et que l'on attribue maintenant au Francia, dans ce portrait d'une expression si grave, si pénétrante et si triste, j'allais dire si poignante, le buste tout entier forme, par l'énergie de ses ombres à fleur de cadre, un repoussoir admirable, derrière lequel s'enfuit à perte de vue un paysage qui entraîne le regard et la pensée du spectateur, lorsque, après avoir contemplé la rêverie douloureuse de ce jeune homme, il va chercher au loin le calme de la nature.

Ainsi le seul clair-obscur renferme déjà une beauté qui pourrait presque suffire à la peinture, car elle suffit au relief des corps et contient les poésies de l'âme. Mais que de merveilles produira ce grand art, lorsque le peintre, décomposant la lumière, y aura puisé une variété infinie de teintes pour en revêtir l'unité de son clair-obscur, lorsque enfin il aura trouvé dans un rayon de soleil l'écrin des couleurs!

XIII.

LE COLORIS ÉTANT CE QUI DISTINGUE PLUS PARTICULIÈREMENT LA PEINTURE DES AUTRES ARTS, IL EST INDISPENSABLE AU PEINTRE DE CONNAÎTRE LES LOIS DE LA COULEUR DANS CE QU'ELLES ONT D'ESSENTIEL ET D'ABSOLU.

S'il y a tant d'affinité entre le clair-obscur et le sentiment, à plus forte raison y en a-t-il entre le sentiment et le coloris, puisque le coloris n'est autre chose que le clair-obscur nuancé.

En supposant que le peintre n'eût à exprimer que des idées, il n'aurait besoin peut-être que du dessin et de la monochromie du clair-obscur, car avec le clair- obscur et le dessin, il peut représenter la seule figure qui pense, la figure humaine, qui est d'ailleurs le chef-d'œuvre d'un dessinateur plutôt que l'œuvre d'un coloriste. Il peut aussi, avec le dessin et le clair-obscur, mettre en relief tout ce qui tient à la vie de l'intelligence, c'est-à-dire à la vie de relation; mais il est des circonstances de la vie organique, de la vie intérieure et individuelle, qui ne sauraient être manifestées sans la couleur. Comment rendre sans la couleur, par exemple, dans l'expression d'une jeune fille, cette nuance de trouble ou de tristesse qu'exprime si bien la pâleur de son front, ou bien cette émotion

de pudeur qui la fait rougir? A ce trait vous reconnaissez déjà la puissance de la couleur, et que son rôle est de nous dire ce qui agite le cœur, tandis que le dessin nous montre plutôt ce qui se passe dans l'esprit, et voilà une nouvelle preuve de ce que nous avons affirmé au commencement de cet ouvrage : que le dessin est le sexe masculin de l'art, et que la couleur en est le sexe féminin.

De même que le sentiment est multiple quand la raison est une, de même la couleur est un élément mobile, vague, insaisissable, quand la forme est au contraire précise, limitée, palpable et constante. Mais il est dans la création matérielle des substances dont il est impossible que le dessinateur nous donne une idée : ce sont les corps dont le caractère distinctif est dans la couleur, comme les pierres précieuses, et les substances sans formes arrêtées. Si le crayon suffit à la rigueur pour mettre sous nos yeux une rose, il est impuissant à nous faire reconnaître une turquoise ou un rubis, non plus qu'une nuance de ciel ou la teinte d'un nuage. Le coloris est donc le moyen d'expression par excellence, dès qu'il faut peindre les sensations que nous procure la matière inorganique, et les sentiments qui s'éveillent dans l'intimité de l'être. Il faut donc ajouter au clair-obscur, qui n'est que l'effet extérieur de la lumière blanche, l'effet de la couleur, qui est pour ainsi dire l'intérieur de cette lumière.

On entend répéter tous les jours et on lit dans tous les livres que la couleur est un don du ciel; que c'est un arcane impénétrable à celui qui n'a pas reçu l'*influence secrète*; que l'on devient dessinateur et que l'on naît coloriste : rien de plus faux que ces adages; car non-seulement la couleur, soumise à des règles sûres, se peut enseigner comme la musique; mais il est plus facile de l'apprendre que le dessin, dont les principes absolus ne s'enseignent point. Aussi voyons-nous que les grands dessinateurs sont aussi rares et même plus rares que les grands coloristes. De temps immémorial, les Chinois ont connu et fixé les lois de la couleur, et la tradition de ces lois, transmise de génération en génération jusqu'à nos jours, et répandue dans toute l'Asie, s'est perpétuée si bien que tous les artistes orientaux sont coloristes, et coloristes infaillibles, puisqu'on ne trouve jamais une fausse note dans la trame de leurs couleurs. Mais cette infaillibilité serait-elle possible, si elle n'était pas engendrée par des principes certains et invariables?

Qu'est-ce que la couleur?

Avant de répondre, jetons un coup d'œil sur la création. En voyant l'infinie variété des formes humaines ou animales, l'homme conçoit une perfection idéale de chaque forme; il cherche à ressaisir l'exemplaire

primitif ou du moins à s'en approcher de plus en plus; mais cette conception est un effort sublime de son intelligence, et si l'âme croit avoir par instants un obscur souvenir de la beauté originelle, ce souvenir fugitif se dissipe comme un songe, et la forme accomplie sortie des mains de Dieu nous est inconnue; elle demeure toujours voilée à nos regards. — Il n'en est pas ainsi de la couleur, et il semble que l'éternel coloriste ait été moins jaloux de son secret que l'éternel dessinateur, car lui-même il nous a livré pour ainsi dire l'idéal du coloris en nous montrant l'arc-en-ciel, où il nous laisse voir, dans une dégradation sympathique, mais aussi dans une promiscuité mystérieuse, les teintes mères qui engendrent l'harmonie universelle des couleurs.

Soit qu'on observe l'iris, soit qu'on regarde les bulles de savon dont s'amusent les enfants, soit que, renouvelant l'expérience de Newton, l'on se serve d'un prisme triangulaire de cristal pour analyser un faisceau de lumière, on voit se former un spectre lumineux composé de six rayons diversement colorés qui sont le violet, le bleu, le vert, le jaune, l'orangé, le rouge. Ces couleurs, comment frappent-elles nos yeux? Comme les sons frappent nos oreilles. De même que chaque son retentit en se modulant sur lui-même et passe, par des vibrations d'égale durée, de la plénitude au murmure et du murmure au silence, de même chaque couleur, vue dans le spectre solaire, a son maximum d'intensité et son minimum : elle commence par son plus clair et finit par son plus foncé.

Newton a voulu voir sept couleurs dans le prisme, sans doute pour y trouver une poétique analogie avec les sept notes de la musique; il y a donc introduit arbitrairement, sous le nom d'*indigo*, une septième couleur qui n'est cependant qu'une nuance du *bleu*. C'est là une licence que la grandeur de son génie ne saurait excuser. Ensuite, ces couleurs portées au nombre de sept, Newton les appelle *primitives;* mais, à vrai dire, il n'y a de primitives que trois couleurs. On ne saurait en effet mettre sur le même rang le *jaune*, le *rouge* et le *bleu*, qui sont trois couleurs incomposables, et le *violet*, le *vert*, l'*orangé*, qui sont trois couleurs composites, puisque nous pouvons les composer en combinant deux à deux les trois premières, et produire l'*orangé* par le mélange du jaune et du rouge, le *vert* par le mélange du jaune et du bleu, le *violet* par le mélange du bleu et du rouge.

L'antiquité, qui n'avait pas attendu Newton pour observer la lumière colorée de l'iris, n'admettait pourtant que trois couleurs comme vraiment génératrices, et l'évidence de la vérité nous force de revenir aujourd'hui au principe des anciens, et de dire : il y a trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu, et trois couleurs composites ou

binaires : l'orangé, le vert et le violet. Dans les intervalles qui les séparent, se placent les nuances intermédiaires dont la variété est infinie et qui sont comme les dièzes de la couleur qui précède et les bémols de la couleur qui les suit.

Séparées, ces couleurs et ces nuances nous font distinguer et reconnaître tous les objets de la création. Réunies, elles nous donnent la sensation du blanc. La lumière blanche est donc le résumé de toutes les couleurs ; elles y sont toutes contenues et latentes.

Cette composition de la lumière blanche une fois connue, nous pouvons définir la couleur. C'est la propriété qu'ont tous les corps de réfléchir certains rayons de la lumière en éteignant tous les autres. La jonquille est jaune parce qu'elle réfléchit les rayons jaunes et qu'elle absorbe les rayons rouges et bleus. Le pavot d'Orient est écarlate parce qu'il ne réfléchit que les rayons rouges et qu'il absorbe les bleus et les jaunes. Enfin si le lis est blanc, c'est que, n'absorbant aucun rayon, il les réfléchit tous, et si tel corps est noir, c'est qu'absorbant tous les rayons, il n'en réfléchit aucun. Il est donc clair, d'après notre définition, que le blanc et le noir ne sont pas à proprement parler des couleurs, mais doivent être considérés comme les termes extrêmes de l'échelle chromatique.

Ici doit avoir place l'exposé des phénomènes merveilleux trouvés ou du moins prouvés par un peintre qui fut aussi un savant opticien, Charles Bourgeois (*Mémoire lu à l'Académie des sciences, le* 22 *juin* 1812).

La lumière blanche contenant les trois couleurs élémentaires et génératrices, le jaune, le rouge et le bleu, chacune de ces couleurs sert de *complément* aux deux autres pour former l'équivalent de la lumière blanche. On a donc appelé *complémentaire* chacune des trois couleurs primitives, par rapport à la couleur binaire qui lui correspond. Ainsi le bleu est complémentaire de l'orangé, parce que l'orangé, se composant de jaune et de rouge, contient les éléments nécessaires pour reconstituer la lumière blanche. Par les mêmes raisons, le jaune est complémentaire du violet, et le rouge est complémentaire du vert. Réciproquement, chacune des couleurs mixtes, orangé, vert et violet (produites par le mélange de deux couleurs primitives), est la complémentaire de la couleur primitive non employée dans le mélange : ainsi l'orangé est la complémentaire du bleu, parce que le bleu n'est pas entré dans le mélange qui a formé l'orangé.

Loi des couleurs complémentaires. — Cela posé, si l'on combine deux des couleurs primaires, le jaune et le bleu, par exemple, pour en composer une couleur binaire, le *vert*, cette couleur binaire atteindra son maxi-

mum d'intensité si on la rapproche de sa complémentaire qui est le *rouge*. De même, si l'on combine le jaune et le rouge pour en composer l'*orangé*, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage du *bleu*. Enfin, si on combine le rouge et le bleu pour en composer le *violet*, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage immédiat du *jaune*. Réciproquement, le rouge mis à côté du vert en paraîtra plus rouge; l'orangé surexcitera le bleu, et le violet fera briller le jaune. C'est l'exaltation réciproque des couleurs complémentaires juxtaposées que M. Chevreul a nommée « *la loi du contraste simultané des couleurs.* »

Mais un phénomène étrange, c'est que ces mêmes couleurs qui s'exaltent par leur juxtaposition, se détruisent par leur mélange. Si vous mettez du vert sur du rouge à quantités égales et à égale intensité, les deux couleurs seront annihilées l'une par l'autre, et il n'en restera qu'un gris absolument incolore. Il en sera de même si vous mêlez, à l'état d'équilibre, du bleu avec de l'orangé, ou du violet avec du jaune. Cet anéantissement des couleurs est ce qu'on appelle *achromatisme* (de ἀ privatif et de χρῶμα, couleur).

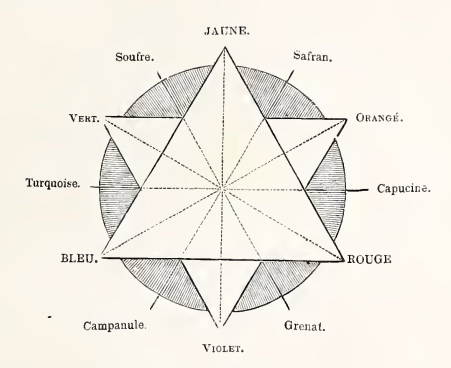
L'achromatisme se produit également lorsque l'on mêle ensemble, à égales doses, les trois couleurs primaires : jaune, rouge et bleu. Si l'on fait passer un rayon de soleil à travers trois cellules de verre remplies de trois liquides jaune, rouge et bleu, le rayon qui les aura traversées en sortira parfaitement achromatique, c'est-à-dire incolore. Du reste, pour peu qu'on y regarde, on reconnaîtra que ce second phénomène ne diffère pas du premier, car si le bleu détruit l'orangé, c'est parce que l'orangé contient les deux autres couleurs primaires, le jaune et le rouge; et si le jaune s'anéantit dans le violet, c'est que le violet contient les deux autres couleurs primaires, le rouge et le bleu. Remarquons déjà combien est juste cette expression de couleurs amies et de couleurs ennemies que nous fournit le commun langage, puisque les complémentaires se soutiennent jusqu'au triomphe, ou se combattent jusqu'à la mort.

Pour bien se rappeler ce phénomène, il est indispensable au lecteur de composer une rose chromatique ou d'avoir présente à l'esprit celle dont nous donnons ici l'image au simple trait, accompagnée d'une gravure coloriée[1].

1. Cette rose des couleurs est une image mnémonique indispensable. Elle rend en quelque sorte visible la loi des complémentaires, et elle en exprime les vérités. Si l'on divise la circonférence en 360 degrés, on y voit clairement que chacune des couleurs binaires parfaites est à égale distance des deux couleurs primaires qui la composent. Ainsi l'orangé est à 60 degrés du jaune et à 60 degrés du rouge. On y voit aussi où commence et où finit le domaine des six couleurs... Nous aurons, du reste, à revenir


JAUNE
safran
soufre
ORANGE
VERT
capucine
turquoise
ROUGE
BLEU
grenat
campanule
VIOLET

Aux angles du triangle debout sont les trois couleurs primaires : jaune, rouge et bleu; aux angles du triangle renversé les trois couleurs binaires : orangé, vert et violet; entre ces six couleurs, combinées deux à deux, se placent les nuances intermédiaires : soufre, turquoise, campanule, grenat, capucine, safran.



Une observation très-curieuse à faire, c'est que, si l'on choisit dans cette rose trois points colorés, qui puissent former entre eux un triangle équilatéral, les couleurs situées à ces trois points auront toutes les propriétés des complémentaires. Prenons, par exemple, les teintes soufre, capucine et campanule : ces trois teintes, étant placées aux angles d'un triangle équilatéral, seront parfaitement achromatiques, c'est-à-dire que, réunies et équilibrées, elles se détruiront absolument et produiront une valeur incolore, tandis que, si l'on rapproche le soufre du grenat qui lui est exactement opposé, étant à égale distance du capucine et du campanule, le grenat et le soufre se surexciteront réciproquement, parce qu'ils sont complémentaires l'un de l'autre.

Mais les couleurs complémentaires ont d'autres vertus, non moins merveilleuses que celles de s'exalter mutuellement ou de s'entre-détruire. « Mettre une couleur sur une toile, dit M. Chevreul, ce n'est pas seule- « ment teindre de cette couleur tout ce qu'a touché le pinceau, c'est « encore colorer de la complémentaire l'espace environnant ; ainsi un « cercle rouge est entouré d'une légère auréole verte, qui va s'affaiblis-

sur ces belles questions, si importantes et si peu connues, dans la suite de cet ouvrage, qui sera consacrée aux lois de l'ornementation.

« sant à mesure qu'elle s'éloigne; un cercle orangé est entouré d'une « auréole bleue; un cercle jaune est entouré d'une auréole violette..... « et réciproquement. »

Déjà cette belle observation avait été faite par Gœthe et par Eugène Delacroix. Eckermann raconte (*Conversations de Gœthe*) que, se promenant dans un jardin avec le philosophe, par une belle journée d'avril (1829), comme ils regardaient des crocus jaunes qui étaient en pleine fleur, ils remarquèrent que leurs regards en se reposant sur le sol y apercevaient des taches violettes. A la même époque, Eugène Delacroix, occupé un jour à peindre une draperie jaune, se désespérait de ne pouvoir lui donner l'éclat qu'il aurait voulu, et il se disait : « Comment donc s'y prennent Rubens et Véronèse pour trouver de si beaux jaunes et les obtenir aussi brillants?... » Là-dessus il résolut d'aller au musée du Louvre et il envoya chercher une voiture. C'était vers 1830; il y avait alors dans Paris beaucoup de cabriolets peints en jaune serin: ce fut un de ces cabriolets qu'on lui amena. Au moment d'y monter, Delacroix s'arrêta court, observant à sa grande surprise que le jaune de la voiture produisait du violet dans les ombres. Aussitôt il congédia le cocher et, rentré chez lui tout ému, il appliqua sur-le-champ la loi qu'il venait de découvrir, à savoir : que l'ombre se colore toujours légèrement de la complémentaire du clair, phénomène qui devient surtout sensible lorsque la lumière du soleil n'est pas trop vive et que nos yeux, comme dit Gœthe, portent sur un fond propre à faire bien voir la couleur complémentaire.

Cette couleur est-elle produite par notre œil? Il ne nous appartient pas d'en décider; mais il est sûr qu'en sortant d'une chambre toute tendue de bleu, par exemple, on voit pour quelques moments les objets se teindre en orangé. « Supposons, dit Monge (*Géométrie descriptive*), que « nous soyons dans un appartement exposé au soleil et dont les fenêtres « soient fermées par des rideaux rouges; si dans le rideau il se trouve « une ouverture de trois ou quatre millimètres de diamètre, et qu'on « présente à peu de distance un papier blanc pour recevoir le faisceau de « rayons qui passe par cette ouverture, ces rayons prendront sur le papier « une tache *verte;* que si les rideaux étaient verts, la tache serait rouge.»

Monge ne donne pas la raison du phénomène. Cette raison est, je crois, que notre œil, étant fait pour la lumière blanche, a besoin de la compléter quand il n'en possède qu'une partie. A un homme qui ne perçoit que des rayons *rouges*, que faut-il pour compléter la lumière blanche? Il lui faut le jaune et le bleu; or, le jaune et le bleu sont contenus l'un et l'autre dans le *vert*. C'est donc le vert qui rétablira l'équilibre de la lumière dans un œil fatigué par des rayons rouges.

C'est pour avoir connu ces lois, pour les avoir étudiées à fond, après les avoir par intuition devinées, qu'Eugène Delacroix a été un des plus grands coloristes des temps modernes, et l'on peut même dire le plus grand, car il a surpassé tous les autres, non-seulement par le langage esthétique de son coloris, mais par la variété prodigieuse de ses motifs et par l'orchestration de ses couleurs. Semblable à un chanteur qui posséderait tous les registres de la voix humaine, il a reculé les limites de la peinture en ajoutant des expressions nouvelles au langage de l'art.

Ce n'est pas tout encore : si l'on mêle ensemble deux couleurs complémentaires, à proportions inégales, elles se détruiront partiellement et l'on aura un ton rompu qui sera une variété du gris. Composez, par exemple, un mélange où il entre dix de jaune et huit de violet, il y aura destruction de couleurs ou achromatisme pour les huit dixièmes ; mais les deux autres dixièmes formeront un gris qui sera nuancé de jaune, parce qu'il y aura eu un excédant de jaune dans le mélange. Ainsi se composent toutes les innombrables variétés de couleurs que l'on appelle rabattues, et qui sont des excédants d'achromatisme, comme si la nature employait pour ses colorations ternaires la destruction des couleurs, de même qu'elle se sert de la mort pour entretenir la vie.

La loi des complémentaires une fois connue, avec quelle sûreté va procéder le peintre, soit qu'il veuille pousser à l'éclat des couleurs, soit qu'il veuille tempérer son harmonie, soit qu'il cherche à la rendre mordante et fière par les brusques rapprochements qui conviennent à l'expression d'une scène guerrière ou tragique ! Je suppose qu'il faille rabattre dans son tableau un vermillon criard, l'artiste instruit des lois de la couleur, au lieu de salir au hasard ce vermillon pour en adoucir l'âpreté, l'abaissera par une addition de bleu, et suivra ainsi, sans tâtonnement, la marche de la nature.

Mais, sans même toucher à une couleur, on peut la fortifier, la soutenir, l'apaiser, la neutraliser presque, en opérant sur ce qui l'avoisine. Si l'on juxtapose deux semblables à l'état pur, mais à divers degrés d'énergie, comme du rouge foncé et du rouge clair, on obtiendra tout ensemble un contraste par la différence d'intensité et une harmonie par la similitude des teintes. Si l'on rapproche deux semblables, l'une pure, l'autre rompue, par exemple du bleu pur et du bleu gris, il en résultera un autre genre de contraste qui sera modéré encore par la ressemblance. Dans une étude sur Eugène Delacroix, nous avons dit comment il avait su appliquer ces précieuses données de la science contemporaine, tantôt avec délicatesse, tantôt avec audace ; nous avons raconté comment il essayait ses teintes, comment il y cherchait tantôt l'accord des semblables, tantôt

l'analogie des contraires, et comment il en mesurait les rapprochements et les espaces, car du moment que les couleurs ne doivent pas être employées à quantités égales ni à égales intensités, l'artiste demeure libre tout en obéissant à des lois infaillibles. C'est à lui d'éprouver ses doses, de distribuer à ses teintes les places et les rôles, de calculer les étendues qu'il leur donnera et de faire, pour ainsi parler, une répétition secrète du drame que formera son coloris. C'est à lui d'employer les ressources du blanc et du noir, de prévoir le mélange optique, de connaître la vibration des couleurs, et enfin de prendre garde à l'effet que doit produire la lumière diversement colorée, suivant qu'elle est du matin ou du soir, du nord ou du midi.

Le blanc et le noir. — Deux siècles avant Newton, Léonard de Vinci écrivait : « Le blanc n'est pas une couleur par lui-même ; il est le conte- « nant de toutes les couleurs. » (*Il bianco non e per se colore, ma il ricetto di qualunque colore.*) Le blanc, en effet, n'est jamais plus blanc, c'est-à-dire plus parfait, que lorsqu'il réfléchit le plus de lumière et qu'il est absolument incolore. Quant au noir, il en est de plusieurs sortes : le noir négatif, celui que produisent les plus épaisses ténèbres de la nuit, — le noir par intensité, celui qu'engendre une couleur primaire à son plus haut degré de concentration, et qui a été signalé par le peintre Ziegler dans ses belles *Études céramiques.* Supposez trois cylindres de verre remplis du jaune le plus concentré, du bleu le plus profond, du rouge le plus intense, chacune de ces trois couleurs primaires donnera la sensation du noir. Que si vous mêlez du blanc à ce noir, vous verrez renaître la *qualité* jaune, rouge ou bleue, de la couleur renfermée dans le cylindre, et la coloration deviendra plus éclatante à mesure que vous augmenterez la *quantité*, de blanc, en d'autres termes, la quantité de lumière, — le noir normal est formé par le mélange des trois couleurs primaires en état d'équilibre et à leur maximum d'intensité, mélange qui produit comme on l'a vu plus haut, l'achromatisme. « Plus les couleurs sont riches en prin- « cipes colorants, dit Charles Bourgeois (*Manuel d'optique expérimen- « tale*), plus l'achromatisme est obscur. » Et comme il suffit du moindre excédant de jaune, de rouge ou de bleu pour nuancer l'achromatisme, le peintre, en composant son noir, pourra lui laisser une imperceptible coloration, en vue de l'effet qu'il veut obtenir. Mais, dégagé de toute nuance, et à l'état pur, le noir n'est pas plus une couleur que le blanc.

Quel sera maintenant l'effet du blanc et du noir dans la peinture ?

Si le coloris du tableau est d'une extrême magnificence et d'une grande variété, le blanc et le noir, — soit à l'état plus ou moins franc, soit

à l'état de gris, — agissant comme non-couleurs, serviront à reposer l'œil, à le rafraîchir, en modérant l'éblouissant éclat du spectacle entier. Mais, appliqués contre telle ou telle couleur en particulier, le blanc la rehausse, le noir l'abaisse. Pourquoi ? Parce qu'un rouge, par exemple, est d'autant plus rouge qu'il est moins lumineux ; si on le rapproche du blanc, il devient en comparaison moins clair et par conséquent plus rouge. Au contraire, si à côté de ce rouge vous placez du noir, le rouge, paraissant à côté de ce noir plus lumineux, paraîtra moins rouge, car tout ce qu'une couleur gagne en lumière, elle le perd en énergie colorifique, et la preuve, c'est qu'à force de lumière elle irait s'évanouir dans le blanc, de même qu'à force de vigueur et de concentration, elle irait se résoudre dans le noir. Encore un exemple. Prenons du *cinabre ;* c'est une substance composée de soufre et de mercure, de laquelle on tire ce rouge brillant qui s'emploie dans la peinture des vitraux. En masse, le cinabre est d'un rouge assez terne, semblable à celui d'une brique brune ; mais, à mesure que nous allons le broyer, il perdra cette couleur obscure et foncée ; en se divisant il acquerra plus de surface, et, pénétré par le blanc de la lumière, il la renverra par un plus grand nombre de molécules. Enfin, quand il sera réduit en poudre impalpable, il offrira un rouge éclatant et deviendra du *vermillon.*

Indépendamment de ces actions et réactions, — je dis réactions parce que toute couleur, mise à côté d'un blanc ou d'un noir, les teinte légèrement de sa complémentaire, — le noir et le blanc ont une valeur esthétique ou de sentiment. Dans un tableau sinistre, le rôle du blanc resserré est celui que joue en plein orchestre un coup de tam-tam. Ainsi la touche de linge blanc qu'on aperçoit sur le manteau de Virgile dans la *Barque du Dante,* d'Eugène Delacroix, est un réveil terrible au milieu du sombre ; elle brille comme un éclair qui sillonne la tempête. D'autres fois, ce prodigieux coloriste emploie le blanc pour corriger ce qu'aurait de brutal la contiguïté de deux couleurs franches, telles que le rouge et le bleu. Dans un des pendentifs qui décorent si magnifiquement la bibliothèque du Corps législatif, le bourreau qui a tranché la tête de saint Jean-Baptiste, est vêtu de rouge et de bleu, deux couleurs dont le rapprochement est adouci par un peu de blanc qui les relie en leur conservant toutefois un aspect énergique, convenable pour la figure d'un exécuteur. Ainsi se trouve réalisée une harmonie bien rare, celle du drapeau tricolore. Ziegler a observé que ce drapeau déployé, la hampe horizontale, présente un ensemble discordant et âpre ; mais dès que, par l'effet des plis, les quantités deviennent inégales et qu'une couleur domine les autres, l'harmonie renaît : « Le vent qui agite l'étoffe en ondulations variées, fait

« passer les trois couleurs par toutes les tentatives de proportions que « peut faire un artiste intelligent : de temps à autre, l'effet en est ad- « mirable. »

De toute manière, le blanc et le noir ne doivent paraître dans la peinture qu'à petites doses, le noir surtout, qui, plutôt que d'être étendu sur un grand espace, sera réparti et répété sur des espaces étroits, quand il s'agira de mettre des sourdines à la couleur dans un tableau lugubre. Si j'ai bonne mémoire, le noir et le blanc produisaient, ainsi dispersés, un effet tragique dans le *Naufrage du Don Juan*, d'Eugène Delacroix, où, sur la mer d'un émeraude profond, ils se détachaient comme des notes funèbres (motivées par des coiffures noires ou par des bouts de linge), qui semblaient exprimer aux yeux les angoisses de ces naufragés que la faim a rendus fous, et qui sont secoués, ballottés entre l'espoir de la vie et les étreintes de la mort.

Le mélange optique. — Un jour que nous visitions la bibliothèque du palais du Luxembourg, nous fûmes frappé de l'effet merveilleusement riche qu'a obtenu le peintre de la coupole centrale, — c'est encore Eugène Delacroix, — et cependant cette coupole étant dépourvue de lumière, il avait fallu que l'artiste combattît l'obscurité de la surface concave qu'il avait à peindre, et y créât une lumière artificielle par le jeu de ses couleurs. Parmi les figures mythologiques ou héroïques dont se compose sa décoration, et qui se promènent dans une sorte de jardin enchanté, on distingue une figure de femme à demi nue, assise sous les ombrages de cet Élysée, et dont les carnations conservent dans l'ombre la teinte la plus délicate, la plus transparente, la plus aimable. Comme nous admirions l'admirable fraîcheur de ce ton rose, un peintre qui avait été l'ami de Delacroix et qui l'avait vu travailler aux peintures de la coupole, nous dit en souriant : « Vous seriez bien surpris si vous saviez quelles sont les couleurs qui ont produit ces chairs roses dont l'effet vous ravit. Ce sont des tons qui, vus séparément, vous auraient paru aussi ternes, Dieu me pardonne, que la boue des rues... » Comment s'était opéré ce miracle? Par la hardiesse qu'avait eue Delacroix de sabrer brutalement le torse nu de cette figure avec des hachures d'un vert décidé qui, neutralisé en partie par sa complémentaire, le rose, forme avec ce rose, dans lequel il s'absorbe, un ton mixte et frais qui n'est sensible qu'à distance, en un mot, une couleur *résultante* qui est justement ce qu'on appelle le mélange optique.

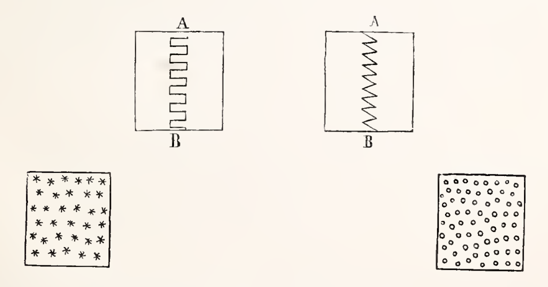
Lorsque nous regardons, à quelques pas, un châle de cachemire, nous percevons le plus souvent des tons qui ne sont pas dans le tissu, mais

qui se composent d'eux-mêmes au fond de notre œil par l'effet des réactions réciproques d'un ton sur l'autre. Deux couleurs juxtaposées ou superposées en telles ou telles proportions, c'est-à-dire suivant l'étendue que chacune d'elles occupera, formeront une troisième couleur que nos regards percevront à distance, sans que le tisseur ou le peintre l'aient écrite. Cette troisième couleur est une résultante que l'artiste a prévue et qui est née du mélange optique.

Mais comment obtenir ces mélanges sans faire plier la forme aux intentions du coloriste? Là est le côté faible de toute peinture où le coloris domine. Lorsque notre œil perçoit simultanément plusieurs couleurs, l'effet résultant tient à la forme des objets colorés, à leurs proportions, à leur manière d'être, de s'agencer entre eux, de se grouper. Pour nous faire bien comprendre, supposons deux couleurs complémentaires, le rouge et le vert, juxtaposées sur un panneau rectangulaire divisé en deux bandes R, V :



les deux couleurs s'exalteront réciproquement, surtout le long de la frontière qui les sépare. Si maintenant nous découpons un autre panneau en bandes parallèles très-étroites, et que ces bandes soient peintes alternativement en rouge et en vert, l'œil ne percevant plus distinctement chacune des bandes rouges et vertes, l'*individualité* de la couleur disparaîtra avec l'individualité de la forme, et il arrivera que, le rouge et le vert se mêlant et se détruisant l'un l'autre par ce mélange apparent, mélange



optique, le second panneau paraîtra grisâtre et incolore. Que si la ligne

de jonction est brisée de manière à permettre la pénétration mutuelle des contraires, il se produira sur les lignes A B une teinte qui sera parfaitement incolore, à la condition que les dentelures soient assez petites pour que le regard les confonde. Mais si la proportion change et que les dentelures soient inégales, il en ressortira un gris rouge ou un gris vert d'une charmante finesse.

Un phénomène semblable se produira sur une étoffe jaune constellée de violet et sur une étoffe bleue semée de mouchetures orangées.

Ses tons les plus précieux, les plus fins, les plus rares, Delacroix ne les apprêtait point sur sa palette avant de les poser sur le mur ; il en calculait la composition future et spontanée ; il les faisait *résulter* de sa combinaison. Dans le tableau des *Femmes d'Alger,* qui est au Musée du Luxembourg, telle chemise rosée à semis de petites fleurs vertes donne naissance à un troisième ton indéfinissable que l'on ne peut nommer avec précision et que jamais un copiste n'obtiendra s'il veut le composer d'avance et le porter sur la toile au bout du pinceau.

La vibration des couleurs. — « Le parallèle entre le son et la lumière « est si parfait, qu'il se soutient même dans les plus petites circon- « stances. » Ainsi parle un savant de génie, Euler (*Lettres à une princesse d'Allemagne*). De même que le grave ou l'aigu des sons dépendent du nombre des vibrations que rend la corde tendue, dans un temps donné, de même on peut dire que chaque couleur est astreinte à un certain nombre de vibrations qui agissent sur l'organe de la vue comme les sons sur l'organe de l'ouïe. Et non-seulement la vibration est une qualité inhérente aux couleurs, mais il est extrêmement probable, comme le pense Euler, que les couleurs elles-mêmes ne sont autre chose que les différentes vibrations de la lumière. Pourquoi cette fleur, maintenant si fraîche et si brillante, va-t-elle se décolorer si nous la détachons de sa tige ? Parce que, faute de suc nourricier, elle aura bientôt perdu toute vigueur, tout ressort, et que le tissu, semblable à une corde détendue, ne rendra plus le même nombre de vibrations.

Les Orientaux, qui sont d'excellents coloristes, lorsqu'ils ont à teindre une surface unie en apparence, ne laissent pas de faire vibrer la couleur en mettant ton sur ton à l'état pur, bleu sur bleu, jaune sur jaune, rouge sur rouge, et c'est par là qu'ils obtiennent l'harmonie sur des étoffes, des tapis ou des vases, même lorsqu'ils n'y ont employé qu'une seule teinte, parce qu'ils en ont varié les valeurs, du clair au sombre. Un homme qui possède à merveille les lois de la couleur et du décor pour les avoir étudiées en Orient avec beaucoup de sagacité

et de finesse, M. Adalbert de Beaumont, a été le premier parmi nous à réagir contre cette égalité de couleur que l'on recherche dans nos fabriques comme une perfection, et que les Chinois regardent avec tant de raison comme un défaut. « Plus la couleur est intense, que ce « soit un rouge haricot, un bleu lapis ou un bleu turquoise, dit M. de « Beaumont (*Revue des Deux Mondes*), plus les Orientaux la font miroi- « ter, afin de la nuancer sur elle-même, afin de la rendre encore plus « intense et d'empêcher la sécheresse et la monotonie, afin de produire « en un mot cette vibration sans laquelle une couleur est aussi insuppor- « table à nos yeux que le serait un son pour nos oreilles aux mêmes « conditions. »

Instruit de cette loi par l'intuition ou par l'étude, Eugène Delacroix n'avait garde d'étendre sur sa toile un ton uniforme lors même qu'il voulait avoir l'unité d'aspect dans un ciel ou dans un fond d'architecture. Non-seulement il faisait tressaillir sa surface par le ton-sur-ton, mais sa manière d'opérer ajoutait encore à ce tressaillement. Au lieu de coucher sa couleur horizontalement, il la tamponnait avec la brosse sur une préparation de la même teinte, mais plus soutenue, laquelle devait transparaître un peu partout, assez également pour produire à distance l'impression de l'unité, tout en donnant une profondeur singulière au ton ainsi modulé sur lui-même, ainsi *vibrant*, c'est bien le mot. Faute d'avoir connu cette loi, des peintres illustres nous ont rapporté d'Afrique de grands ciels de papier, balayés proprement et très-également de gauche à droite, avec une monotonie désespérante et une prétendue fidélité de procès-verbal. A ces ciels unis, froids et plats, comparez les fonds de l'hémicycle d'*Orphée* (bibliothèque du Corps législatif), ceux du *Démosthènes haranguant la mer*, ceux de l'*Entrée des croisés à Constantinople* (Musée de Versailles), ou, sans aller si loin, comparez les peintures de la Bibliothèque avec les calottes des cinq coupoles où un peintre décorateur a figuré un ciel d'après les procédés ordinaires, et vous sentirez immédiatement quelle distance sépare le peintre devenu coloriste, de celui qui n'a pas voulu le devenir.

Couleur de la lumière. — Dans la nature, la lumière nous arrive diversement colorée, suivant les climats, les milieux, les heures du jour. Lorsque le peintre aura choisi un effet de lumière incolore, de lumière diffuse et grise, les lois de l'exaltation et de l'affaiblissement des couleurs n'auront rien de contraire à celles du clair-obscur, c'est-à-dire qu'il suffira d'accuser vivement les couleurs dans le clair et de les adoucir dans l'ombre (sauf le cas des étoffes luisantes et des corps polis,

tels que satins, cuirasses, armures). Mais si le peintre choisit une lumière froide et bleue, ou bien chaude et orangée, les phénomènes qui vont se produire le dérouteront s'il n'a pas les notions de la couleur.

Une draperie bleue, par exemple, éclairée par la lumière froide du nord, aura son bleu exalté dans le clair, atténué dans l'ombre. Au contraire, si la lumière est orangée, comme celle du soleil, cette même draperie paraîtra beaucoup plus bleue dans les ombres et beaucoup moins dans le clair. Pourquoi? Parce que le mélange des complémentaires (orangé et bleu) aura substitué un gris teinté au bleu pur de l'étoffe, dans les parties éclairées. Remplacez maintenant la draperie bleue par une draperie orangée : si vous l'éclairez à la lumière du nord, le bleu de cette lumière neutralisera en partie l'orangé (d'après la loi des complémentaires), mais cela n'aura lieu que dans le clair, car dans l'ombre, l'orangé se trouvant à l'abri des rayons qui l'auraient décoloré, conservera toute la valeur que l'ombre peut lui conserver. D'où il résulte que l'effet des lumières colorées sur les couleurs ne saurait être obtenu que par la connaissance absolue des phénomènes que nous avons exposés.

Si tant de tableaux nous affectent si désagréablement, c'est que la plupart des peintres ignorent ces lois. Si le bleu et le violet, en particulier, sont des couleurs tant redoutées et si inquiétantes, c'est que les artistes exaltent ces couleurs là où ils devraient les affaiblir et les affaiblissent là où ils devraient les exalter, et cela faute d'avoir tenu compte de la lumière bleue, orangée ou jaune, qu'ils ont choisie[1].

Telles sont les lois qui doivent guider le peintre dans le jeu des couleurs ; telles sont les richesses dont il dispose. Heureux s'il ajoute à la beauté optique l'expression du sentiment voulu, et si, accordant sa palette au diapason de la fable ou de l'histoire, il sait en tirer des accents de poésie. A dire vrai, c'est de nos jours seulement qu'a été trouvée l'éloquence du coloris, sa valeur esthétique. Véronèse et Rubens sont toujours préoccupés de donner une fête au regard, de lui jouer une sérénade, même lorsque le drame représenté voudrait des harmonies sombres, aus-

1. On sait que les couleurs ne sont pas à la lumière des bougies, de la lampe ou du gaz, ce qu'elles sont au grand jour, et c'est là ce qui empêche les peintres de travailler la nuit à leurs tableaux. Or, il résulte d'expériences publiquement faites à Nancy par M. Nicklès (*Revue des cours scientifiques*) et du compte qu'en a rendu M. Chevreul à l'Académie des sciences, que la lumière du magnésium et la lumière électrique, sans être identiques à celle du soleil, peuvent y suppléer, parce qu'à ces lumières, qui font merveilleusement ressortir les couleurs pures, les nuances conservent leur valeur respective et ne sauraient être confondues, comme elles le sont à l'éclairage artificiel du gaz, des lampes ou des bougies.

tères, froides ou stridentes. Que Jésus-Christ soit assis aux Noces de Cana, ou qu'il marche au Calvaire, ou qu'il apparaisse aux disciples d'Emmaüs, Véronèse ne change point ou ne change guère le caractère moral de ses couleurs. Il ne renonce pas à l'enchantement des yeux. Avec une sérénité naïve, il contredit au besoin la sévérité du fond par la magnificence extérieure. A son tour, Rubens fait à peine une différence entre le coloris qu'il emploiera pour peindre des femmes superbes dans un *Jardin d'amour*, et celui qui nous montrera ces mêmes femmes précipitées en enfer, comme un ruisseau de corps frais et roses, dans un *Jugement dernier*. Même lorsqu'il veut nous épouvanter, il s'obstine à nous séduire.

Plus poëte, plus pénétré de son sujet, plus ému de son émotion, Eugène Delacroix ne manque jamais de monter sa lyre au ton de sa pensée, et de faire que le premier aspect de son tableau soit le prélude de sa mélodie, grave ou légère, mélancolique ou triomphante, douce ou tragique. Du plus loin, avant de rien discerner, le spectateur pressent les coups qui frapperont son âme. Quelle désolation dans le ciel crépusculaire du *Christ au tombeau!* Quelle tristesse amère et âpre dans le tableau de *Hamlet devant le fossoyeur!* Quelle sensation de bien-être physique se dégage de la *Noce juive au Maroc*, dont l'harmonie composée de deux couleurs dominantes et complémentaires, le vert et le rouge (le rouge chaud dans l'ombre, le vert froid dans le clair), procure l'idée de fraîcheur en laissant deviner au dehors un soleil incandescent! Et quelle haute fanfare dans le coloris de la *Justice de Trajan*, où l'on voit l'empereur romain, en sa pompe et sa pourpre, sortir d'un arc de triomphe, accompagné de ses généraux, de ses buccinateurs et de ses aigles, tandis qu'une femme éplorée jette aux pieds de Trajan un enfant mort! En bas, les tons livides, en haut, les gammes splendides et radieuses, un arc qui s'emplit d'azur, et un ciel qui devient éblouissant par le contraste simultané que forment les tons orangés d'un trophée d'armes.

Voilà comment les coloristes peuvent nous ravir par les moyens que la science a découverts. Mais n'hésitons pas à le dire : le goût de la couleur, lorsqu'il prédomine absolument, coûte bien des sacrifices; souvent il détourne l'esprit de sa route, il altère le sentiment, il dévore la pensée. Le coloriste passionné, avons-nous dit, invente sa forme pour sa couleur : rien n'est plus vrai. Tout, chez lui, est subordonné à l'éclat de la teinte. Non-seulement le dessin fléchit alors et doit fléchir, mais la composition est commandée, gênée, violentée par la couleur. Pour amener ici une teinte violette qui surexcitera telle draperie jaune, il faudra ménager à cette teinte un espace, inventer un accessoire peut-être inutile. Dans le *Massacre de Scio*, telle sabretache a été mise en un coin uniquement

parce que le peintre avait besoin en cet endroit d'une masse orangée. Pour réconcilier les contraires après les avoir exaltés, pour rapprocher les semblables après les avoir purifiés ou rompus, il faudra se permettre toutes sortes de licences, chercher des prétextes à couleurs, introduire des objets brillants, des meubles, des lambeaux d'étoffes, des fragments de mosaïque, des armes, des tapis, des vases, des perrons, des murs, des animaux d'un riche pelage, des oiseaux d'un riche plumage, et ainsi les couches inférieures de la nature prendront peu à peu la première place et le disputeront à la dignité des figures humaines, qui seules doivent occuper la cime de l'art, parce que seules elles représentent la plus haute expression de la vie, qui est la pensée.

Oui, en poursuivant avec passion le triomphe de la couleur, le peintre court risque de sacrifier l'action au spectacle. Aussi, que font nos coloristes? Ils s'en vont en Orient, en Égypte, au Maroc, en Espagne, pour en rapporter tout un arsenal de matériaux voyants : coussins, babouches, narghilés, turbans, burnous, cafetans, nattes, parasols... Ils se font des héros avec les lions et les tigres. Ils exagèrent l'importance du paysage; ils doublent l'intérêt du costume et des substances inertes, et ainsi, la peinture devenant descriptive, le grand art déchoit insensiblement et menace de disparaître.

Que le coloris joue donc son vrai rôle, qui est de nous amener le cortége de la nature extérieure et d'associer les splendeurs de la création matérielle à l'action de l'homme ou à sa présence. Surtout, que le coloriste choisisse dans les harmonies de la couleur celles qui semblent, comme dit le poëte, *se conformer à sa pensée*. Mais, qu'on le sache bien, la prédominance de la couleur aux dépens du dessin serait une usurpation du relatif sur l'absolu, de l'apparence passagère sur la forme permanente, de l'impression physique sur l'empire des âmes. De même que les littératures inclinent à leur décadence quand les images l'emportent sur les idées, de même l'art se matérialise et décline infailliblement lorsque l'esprit qui dessine est vaincu par la sensation qui colore; lorsqu'en un mot l'orchestre, au lieu d'accompagner le chant, devient à lui seul tout le poëme.

XIV.

LE CARACTÈRE DE LA TOUCHE, C'EST-A-DIRE LA QUALITÉ DE L'EXÉCUTION MATÉRIELLE, EST POUR LE PEINTRE UN DERNIER MOYEN D'EXPRESSION.

La touche est en peinture à peu près ce qu'est dans l'écriture la calligraphie. Certains observateurs délicats ont cru possible de découvrir la physionomie morale d'une personne d'après la physionomie de son écriture, et en cela ils sont allés sans doute beaucoup trop loin; mais on ne saurait nier non plus qu'il n'existe un secret rapport entre la main qui conduit la plume et l'esprit qui conduit la main. Autant nous paraissent insipides ces paraphes que nos maîtres d'écriture multiplient sans raison et dans lesquels ils enchevêtrent leurs majuscules et enroulent leurs culs-de-lampe, ou bien ces spirales ambitieuses qui ont la prétention de modeler jusqu'à des figures humaines, autant il est curieux de suivre dans le manuscrit d'un écrivain les allures de sa plume, et de reconnaître à sa marche timide ou résolue, précieuse ou négligée, embarrassée ou précise, quelque chose qui ressemble à l'accent d'une personnalité.

Ouvrez un livre : il semble tout d'abord que rien d'humain ne va transpirer sous la forme de ces lettres qu'une machine a frappées, qu'une machine a imprimées. Néanmoins, par le choix, par l'arrangement de ces types que la justesse admirable du langage appelle des *caractères*, vous devez être averti, au premier aspect, de la nature du livre, vous devez prévoir s'il est grave ou léger, familier ou imposant, et selon les changements de type dans une même page, vous distinguerez les endroits où le ton du discours a changé, rien qu'en remarquant les passages que l'imprimeur a figurés en moindres caractères, comme pour faire parler l'auteur à voix basse. Ces belles nuances, elles étaient autrefois indiquées dans notre langue par les expressions les plus vives et les plus nobles. Tel ouvrage d'une haute sagesse s'imprimait en *philosophie*. Pour tel autre, on avait choisi le mot *saint-augustin* qui éveillait des souvenirs austères et semblait se rapporter au jansénisme des pensées. Le *cicéro* désignait un type grave qui s'allongeait avec élégance dans les livres de poésie ; la *gaillarde* était une lettre légère qui, de nom et de fait, convenait à merveille aux pages d'une littérature cursive... et ainsi l'âme humaine avait sa part dans ce vocabulaire expressif que nous

avons de nos jours grossièrement remplacé par un numérotage inerte et muet!

Oui, la touche est l'écriture du peintre, c'est la frappe de son esprit.

Cependant, ce qu'elle doit nous révéler, ce n'est pas tant le caractère personnel du maître que le caractère de son œuvre, car la touche est conditionnelle par essence; elle a ses convenances variables, sa vérité et sa beauté relatives. A dire vrai, c'est une qualité qui, dans l'histoire de la peinture, arrive toujours la dernière. Les plus grands artistes de la Renaissance l'ont en général dédaignée. Michel-Ange a peint le *Jugement dernier* avec autant de soin et de finesse que s'il eût peint une toile de chevalet. Raphaël a exécuté les fresques de l'Héliodore et de l'Attila, à peu de chose près, comme celles du Parnasse et de l'École d'Athènes. Léonard de Vinci a traité toutes ses peintures d'une touche égale, unie et parfondue. Titien lui-même y a fait assez peu de différence, et il n'est guère que ses tableaux du *Martyre de saint Pierre* et de l'*Assomption*, où il paraisse entraîné par son sujet à des accents plus animés encore que de coutume, plus fiers et plus ressentis. Quant au Corrége, il est vrai qu'il a manié la brosse avec complaisance. Son exécution a eu pour lui autant de charme qu'elle en a pour nous, et il a savouré le plaisir de se perdre et de se retrouver dans la couleur; mais son pinceau a toujours été le même, toujours caressant, toujours suave et tendre.

Ce n'est guère qu'au dix-septième siècle que les convenances de la touche ont été senties et que sérieusement on a songé à en varier les caractères. Poussin, peignant le *Pyrrhus sauvé* ou l'*Enlèvement des Sabines*, traite sa peinture d'une main mâle et avec une intention de rudesse, tandis qu'il conduit le pinceau avec plus de douceur quand il représente Rebecca et ses compagnes. Rubens exprime son sentiment avec plus d'énergie et d'entrain que jamais, lorsqu'il met en scène les paysans de la *Kermesse* ou des chasseurs haletants et furieux à la poursuite d'un sanglier. Ribera, dans sa peinture à outrance, écrit chaque muscle avec une précision, pour ainsi dire, chirurgicale: il promène les épaisseurs de sa pâte sur les tendons desséchés; il sculpte tous les plis de la peau; il en fouille toutes les rides, et il ramasse à plaisir les grumeaux de sa couleur sur les inégales aspérités de l'épiderme. Van Dyck pousse au plus haut degré les souplesses, l'éloquence de la touche. D'un pinceau facile et délicat, il étend la lumière sur le front, il glisse sur le tournant des tempes, il accuse les plans du nez par des méplats fermes, et il applique résolûment le blanc de la conjonctive ou le point lumineux de la prunelle; mais sa touche, indicative de l'objet représenté, n'a guère d'autres nuances; elle reste uniforme en présence de la variété des modèles.

Bientôt viennent les maniéristes de l'exécution, les Jouvenet, les Restout, qui, après avoir dessiné carrément, — c'était leur mot, — peignent d'une manière anguleuse et à facettes; puis les Boucher, les Van Loo, les Greuze (surtout Greuze), dont la touche, souvent martelée, fait ressembler la surface des étoffes à des cassures de papier, et tous les objets à des morceaux de marbre dégrossis sous le maillet du sculpteur.

Enfin nous avons vu dans notre école, il y a trente ans, les romantiques, par une réaction, d'ailleurs légitime, contre la manière lisse et émaillée des Guérin et des Girodet, affecter l'abondance de la pâte, jeter la couleur à la truelle et vanter comme le signe d'une habileté magistrale une exécution heurtée, une exécution salie tout exprès et rehaussée d'empâtements prétendus fiers.

Telle est en abrégé l'histoire de la touche, et déjà le lecteur peut entrevoir les quelques principes qu'il en faut dégager.

La première loi du goût, en ces matières, c'est que la touche doit être large dans les grands ouvrages, et précieuse dans les petits. Que Michel-Ange ait exécuté avec une extrême finesse les *Prophètes* si grandioses de la chapelle Sixtine et les terribles figures du *Jugement dernier*, c'est un exemple qu'il ne faudrait pas imiter aujourd'hui, parce que le génie a des franchises qui n'appartiennent qu'à lui, et parce qu'il n'est plus permis de remonter à ces premiers âges de la peinture où l'art, jeune et fort, dédaignait les moyens secondaires et ignorait cette dernière parure de la forme, qui est la touche.

De même il serait choquant de voir un petit tableau de conversation comme ceux de Terburg ou de Metsu, traité avec négligence et sans délicatesse. Si l'esprit a peu de chose à faire dans les régions inférieures de la peinture, il faut au moins qu'on y trouve l'esprit du pinceau. Quel intérêt peut offrir une vieille ménagère écurant un chaudron ou préparant son repas, si la vulgarité du sujet n'est relevée par une accentuation spirituelle de chaque détail, si le spectateur n'est amusé un instant par le rendu qui lui fait toucher au doigt le duvet changeant du canard que l'on va plumer ou la bourre du lièvre qu'on va dépouiller, la blonde fraîcheur d'une huître ouverte, le cotonneux épiderme d'une pêche, le zeste grenu et enroulé d'un citron... et comme l'aspect varié de ces surfaces, — j'allais dire leur saveur, — ne peut être exprimé que par la touche, la seule justesse de la couleur n'y suffisant point, il y faut une certaine adresse de pinceau appropriée à la nature de chaque substance.

Cependant, s'il convient de peindre largement de grands ouvrages, ce n'est pas à dire qu'il faille pousser la hardiesse de l'exécution jusqu'à

l'insolence, comme l'ont fait si souvent Tintoret et quelques Vénitiens à sa suite. Il n'est que les décorations de théâtre où la brosse puisse être maniée comme un balai. La manière surmenée, négligée, *strapassée*, a eu ses admirateurs dans le temps où commençait la décadence ; mais l'indifférence de la postérité a condamné ces grossières peintures. Véronèse est un modèle de la façon dont on peut concilier l'ampleur du faire avec le respect du détail.

Par contre, les tableaux de chevalet peuvent être finis délicatement sans être privés pour cela d'une certaine liberté apparente, au moyen de laquelle on cache la peine qu'ils ont coûtée. Metsu est en ce genre un maître bon à étudier. Au lieu d'être fondue et *porcelaine*, comme celle de Miéris, sa touche conserve des accents pleins d'esprit ; elle indique dans une tête, même très-petite, les méplats de la bouche, les cartilages du nez, le coin des yeux, et ces lumières resserrées qui cernent le point lacrymal et donnent du jeu à la physionomie. Metsu nous apprend par son exemple ce qu'il faut entendre par fini, dans un petit tableau. Finir, c'est précisément dissimuler le fini, c'est l'animer par quelques touches expressives qui lui prêtent un air de franchise et de liberté. Finir, c'est ôter, par quelques coups de pinceau légers, vifs, éloquents parfois, cette propreté fade, cette uniformité, qui communiqueraient au spectateur l'ennui qu'elles ont dû procurer au peintre. Finir, c'est caractériser un plan, nuancer un contour, donner aux objets essentiels du tableau, par exemple à l'expression du visage, ou à celle d'une main, ce dernier accent qui est la vie.

Que la touche doive être variée, surtout dans les ouvrages de dimension petite ou moyenne, selon le caractère des objets, cela va sans dire, et pourtant que de peintres, même célèbres par leur habileté pratique, ont manqué à cette convenance ! Voyez une jeune fille de Greuze, qu'elle pleure sa cruche cassée ou son oiseau mort : à côté de la chair, qui est fine, transparente, satinée en quelques endroits, la chemise est rendue d'un pinceau gras qui ne donne pas même l'idée de linge ou qui en donne une idée si grossière qu'elle en est choquante. Telle gaze même, au lieu d'être exprimée par un glacis, est indiquée souvent par une épaisseur et des salissures.

Téniers, au contraire, est admirable pour accommoder sa touche à la physionomie de chaque objet. Sans la moindre peine et comme en se joüant, il reconnaît et il accuse le caractère des carnations : ici, la peau tendue et fraîche d'une jeune fermière, là, l'épiderme rugueux d'un vieux ménétrier dont le nez bourgeonne. Il glisse, en passant, une traînée de lumière sur l'ivoire d'une clarinette, ou bien il pointe un clair vif sur le

luisant d'un pot de grès. Il affirme avec résolution et d'un empâtement généreux la partie éclairée d'une cuirasse, ou bien il caresse avec suavité les reflets d'un bassin à rafraîchir. La solidité du mur, la légèreté de la charge accrochée au contrevent, le plucheux d'une selle, le mat d'une attache en cuir, le soyeux des cheveux longs, la brosse des cheveux courts, l'aspect lisse de l'ardoise où la maritorne marque la dépense du cabaret : tout cela est exprimé avec une justesse merveilleuse, qu'assaisonne encore une intention de malice et d'ironie.

Mais la touche de Téniers, qui sous ce rapport peut être considéré comme le peintre par excellence, n'est pas seulement variée : elle est inégale, parce que le maître n'insiste sur les objets représentés qu'au fur et à mesure de leur importance, et aussi parce que sa main est guidée par le sentiment continuel de la perspective. S'il peint les cercles d'un tonneau, il en suit la forme circulaire; s'il peint les côtés fuyants de la table, son pinceau se dirige instinctivement vers le point de vue. Vive et chargée sur le clair des objets placés au niveau du cadre, sa pâte devient plus légère, plus menue et plus fondue dès qu'elle représente les parties enfoncées du tableau, et dans le lointain, si le cadre est un paysage, ou dans les profondeurs de l'arrière-chambre, si c'est une tabagie, la touche, de plus en plus indécise, adoucie et comme soufflée, dit la présence de l'air. Plus l'atmosphère s'épaissit par la distance, plus la couleur s'amincit pour en indiquer les couches successives par sa transparence et sa *vaguesse*. La touche fait donc sentir la perspective aérienne après que le dessin a tracé la perspective linéaire. Elle accuse ce qui est proche et ce qui est loin, et détruit ainsi l'idée d'une superficie plane pour y substituer les illusions d'un espace quelquefois immense. Velazquez est un maître supérieur pour l'expression de l'air ambiant, et Claude Lorrain l'a poussée jusqu'à la magie dans ses paysages enchantés. Son cadre est comme une fenêtre ouverte, tantôt sur les plaines sans fin d'une mer calme où vont s'éteindre les magnificences du soleil couchant, tantôt sur une vallée heureuse qui s'étend à perte de vue.

Mais en dehors de ces convenances qui veulent que la manœuvre du pinceau soit variée, perspective, et inégalement précieuse dans les parties accessoires, la touche du peintre sera toujours bonne si elle est naturelle, c'est-à-dire si elle est selon son cœur. Un orateur qui chercherait à imiter la voix d'un autre ne serait pas plus ridicule que le peintre affectant une manière qui n'est pas sienne. Ribera est brutal; mais sa brutalité ne déplaît point, parce qu'elle est sincère. Rembrandt a une palette mystérieuse, parce qu'il a un génie intime, rêveur et profond. Velazquez est franc, parce que son pinceau est conduit par la muse de la

vérité. La touche de Poussin, semblable à son caractère, est mâle, sobre et simplement expressive. Rubens manie la brosse avec la verve et la chaleur qui l'animent; il est entraînant, parce que son tempérament l'entraîne. Prud'hon, poëte amoureux et attristé, choisit une exécution douce, effumée, qui endort les contours, tranquillise les ombres et ne laisse apparaître la nature qu'à travers une gaze d'amour et de poésie..... Il y a donc cent manières de bien peindre, mais il n'en est pas moins vrai que la pratique du pinceau ne doit jamais tomber dans la fade et froide mignardise d'un Mignard, ni dans le faire insipide et *blaireauté* d'un Carlo Dolci et d'un Van der Werff, ni dans le poli vitreux d'un Girodet, ni dans la manière minutieuse, léchée et stérile d'un Denner.

XV.

CERTAINES CONVENANCES DE LA PEINTURE VARIENT ET DOIVENT VARIER SUIVANT QUE L'ŒUVRE PEINTE A UN CARACTÈRE INTIME OU DÉCORATIF, ET SELON LA NATURE DES SURFACES QUE L'ARTISTE EST APPELÉ A COUVRIR.

Le peintre peut travailler pour les jouissances égoïstes d'un homme ou pour les plaisirs de tout un peuple. Mais, à mesure que son ouvrage s'ennoblit par le nombre des spectateurs qui en jouiront, les surfaces où il doit exercer son génie deviennent plus vastes et plus solides, et c'est déjà une marque de la dignité à laquelle il s'élève que la nécessité où il est de peindre sur les murailles d'un monument inébranlable, et d'associer ainsi ses destinées à celles de l'architecture.

La peinture murale, celle qui décore les grands édifices, est donc par elle-même la plus haute destination de l'artiste, car en lui promettant une longue durée, elle lui commande une œuvre qui en soit digne.

Cependant quel sera, de tous les procédés de peinture, le plus convenable à la décoration des édifices? C'est ici le moment d'examiner ces procédés divers dans leur rapport avec le sentiment et avec la matière employée : la fresque, la cire, la détrempe, l'huile, le pastel, la gouache, l'émail, la miniature, la peinture sur verre et la peinture encaustique.

Peinture à fresque. — Elle est ainsi nommée parce qu'elle s'exécute avec des couleurs à l'eau sur un enduit encore *frais* (en italien *fresco*). Cet enduit, composé de chaux éteinte et de sable fin, s'applique sur un premier crépi assez rugueux pour que l'enduit puisse y adhérer. La fresque exige

un mur sain, exempt de matériaux salpêtrés, et il va sans dire que les seules couleurs à employer sont celles que la chaux n'altère point. Quand l'artiste a poli et rendu bien lisse la surface qui doit recevoir sa peinture, il n'a pas à chercher sur l'enduit le trait de ses figures. Il faut qu'il arrive devant son mur avec sa composition préalablement arrêtée et avec ses dessins tout prêts, de la grandeur qu'ils auront sur le mur. Ces dessins qu'on appelle des cartons, parce qu'ils ont été préparés sur de grands papiers, collés les uns sur les autres (*cartoni*) seront appliqués sur l'enduit; et comme une condition essentielle de la fresque c'est d'être exécutée pendant que l'enduit est frais, on ne fait enduire par le maçon que la partie du mur que l'on pense pouvoir peindre en une journée. Sur la muraille humide, on calque le dessin avec une pointe d'ivoire ou de bois qui en grave tous les traits.

On peut aussi obtenir ce calque d'une autre façon, en faisant piquer à l'épingle tous les contours du dessin sur un papier appliqué derrière le carton; le charbon ou la poudre rouge, que l'on passera le long des contours avec un tampon, traversera les piqûres et fixera le dessin sur l'enduit. Mais pour plus de précaution, l'artiste repasse ses traits avec une pointe qui les dessine en creux sur le mur, et ce contour indélébile est ce qu'on nomme le *clou de la fresque*. On le retrouve dans plusieurs peintures de Pompéi, qui sont exécutées sur un mortier de chaux et de sable, et comme le trait n'a pu se creuser que dans la chaux encore humide, il est bien évident que ces peintures-là sont des fresques.

Le calque une fois fixé, le maître se met à l'œuvre, et c'est à lui maintenant d'écrire sa pensée d'une main prompte et sûre, sans hésitation, sans repentir. Car tant que l'enduit est frais, « le carbonate de « chaux, dit M. Gruyer (*Essai sur les fresques de Raphaël*), s'empare des « matières colorantes, les enveloppe, forme à leur surface une véritable « cristallisation et comme un vernis parfaitement translucide et sans « épaisseur sensible, qui protége la fresque contre toutes les causes exté- « rieures de destruction. La peinture ainsi faite sur un mur bien sain « est la plus solide, la plus belle que l'on puisse rêver. Elle est, pour « ainsi dire, inaltérable, et elle résiste aux intempéries de l'air comme « à l'influence de l'humidité. »

Dès que l'enduit n'est plus humide, il perd son aptitude à fixer et à protéger la couleur. L'artiste ne peut plus y revenir qu'en peignant à sec sur les premières couches. Mais ces retouches après coup se font avec des couleurs en détrempe, c'est-à-dire délayées dans une colle liquide, lesquelles, n'étant plus absorbées par le mortier, n'ont plus la même durée que les couleurs posées *à frais*. Ces retouches à la détrempe

sont déclarées par Vasari méprisables, *cosa vilissima*. On peut croire, toutefois, qu'il entre quelque esprit d'orgueil dans ce dire, car les plus grands maîtres, et Vasari lui-même, n'ont pas toujours dédaigné de telles retouches. Une autre manière de reprendre une fresque sur l'enduit sec, c'est d'y employer les crayons de couleur et la sanguine. Mignard, lorsqu'il découvrit la coupole du Val-de-Grâce, qui lui valut l'admiration de toute la cour, s'était servi de cette ressource. Mais le temps ne tarde pas à réduire en poudre les accents du crayon, et la fresque redevient bientôt ce qu'elle était. Quoi qu'il en soit, Molière a fort bien dit en parlant de la fresque :

> Avec elle, il n'est point de retour à tenter,
> Et tout au premier coup se doit exécuter.

C'est aller un peu loin peut-être que de nous donner la fresque comme « la plus belle peinture qu'on puisse rêver. » Il est certain qu'elle est bornée dans ses moyens; qu'elle n'admet pour couleurs que les terres naturelles, s'interdisant presque toutes les couleurs minérales que le sel de la chaux pourrait changer; qu'elle se prête mal aux délicatesses de l'imitation, et qu'elle se refuse à l'éclat du coloris et à ses magnificences. Mais lorsqu'il s'agit de décorer un temple chrétien, ce qui est le défaut de la fresque en devient justement la qualité. Ses colorations blondes et discrètes laissent mieux triompher la pensée qu'a formulée un dessin voulu et ressenti; ses pâleurs même ont quelque chose de grave et de religieux; elles empêchent que l'architecture ne soit renversée par des perspectives trop voyantes. La fresque enfin a cela de bon que, faisant corps avec le monument, elle en emprunte la force tranquille, la solidité imposante. Il semble que les figures, au lieu d'être surajoutées comme une parure extérieure, soient alors incorporées à la pierre, et que les sentiments humains aient pénétré les murailles de l'édifice.

Pourtant, si les peintres de style préfèrent la fresque précisément à cause de ses grâces austères, et aussi parce qu'elle a une célébrité historique, si les architectes la recommandent parce qu'elle est moins sujette à percer les pleins du mur et à contredire les grands effets qu'ils ont prévus, il est des artistes qui ont mieux aimé appliquer aux peintures murales le procédé que nous allons dire.

Peinture à la cire. — Ce procédé consiste dans l'emploi de couleurs préparées à l'huile et détrempées, au moment de l'exécution, dans de la cire liquide mélangée d'essence, mais sans aucune intervention du feu, en d'autres termes, sans *encaustique*. L'avantage de ce procédé est de

préserver la peinture de cette alternative d'ombres et de luisants qui fait miroiter par places la peinture à l'huile, et que l'on corrige mal au moyen d'un vernis qui généralise le luisant. Non-seulement l'emploi de la cire donne à l'ensemble un aspect mat et uniforme qui permet au spectateur de bien voir la peinture, à quelque endroit qu'il se mette pour la regarder; mais il se rapproche de la fresque, avec moins de légèreté, toutefois, et moins de limpidité dans le ton.

La plupart de nos peintures murales s'exécutent aujourd'hui à la cire. Hippolyte Flandrin, dans ses belles décorations de Saint-Germain des Prés, a fait usage de ce procédé, pour avoir la faculté de reprendre et de retoucher indéfiniment son œuvre. Ceux qui ne renoncent pas aux splendeurs du coloris préfèrent la cire à la fresque, parce que leur palette, moins restreinte, y perd moins de ses richesses. Loin de vouloir respecter et accuser la présence de la pierre, ceux-là cherchent à en supprimer les apparences; ils voudraient, au mépris de l'architecture, que la muraille, devenue diaphane, laissât entrevoir un monde supérieur, un ciel plus beau que le nôtre, et des figures poétisées par les couleurs du prisme, fondues dans une harmonie exaltée et violente.

Peinture en détrempe.— La peinture murale s'accommode également de la détrempe; c'est peut-être le plus ancien de tous les procédés. Il consiste, — nous venons de le dire, — à détremper les couleurs dans de la colle; cette colle est faite, soit avec des rognures de peaux, des museaux et des pieds de chèvres, selon la composition indiquée par Cennini (chap. CIX), soit avec du jaune d'œuf, *rosso di uovo*, dit Vasari, délayé dans un peu de vinaigre, qui en empêche la corruption et mêlé à du lait de figuier.

Plus riche que la fresque, la détrempe permet l'usage des couleurs minérales. On l'applique sur les murs après les avoir enduits d'un plâtre uni et fin. Le peintre a soin de tenir ses teintes hautes et vigoureuses, en prévision de l'affaiblissement qu'elles subiront en séchant. Avant que la peinture à l'huile n'eût été perfectionnée par Van Eyck et enseignée en Italie par Antonello de Messine, les peintres italiens usaient de la détrempe sur mur, sur bois et sur toile. Elle a suffi à des maîtres tels que Mantegna, Jean Bellin, Pérugin, pour faire des chefs-d'œuvre aussi durables que les fresques. C'est à la détrempe qu'ont été peints le *Triomphe de Jules César* de Mantegna et le magnifique tableau de Bellin (la Vierge aux huit figures de Saints), qui est dans l'église San-Zanipolo, à Venise. Beaucoup moins sujette à brunir que la peinture à l'huile, la détrempe a presque autant de consistance, avec moins de lourdeur. Le procédé de

la détrempe à l'œuf est celui que Memling a mis en œuvre lorsqu'il a peint la fameuse châsse de sainte Ursule, qu'on admire à l'hôpital de Bruges.

La fresque, la détrempe et la cire sont donc les moyens à préférer pour la peinture murale, et par ce mot nous devons entendre non-seulement la décoration des murs, mais celle des coupoles et des plafonds.

PLAFONDS ET COUPOLES.

C'est une question que de savoir s'il convient de peindre des figures humaines sur les plafonds. Au premier abord, il semble ridicule que des scènes de la fable, et surtout celles de l'histoire, soient représentées sur des fonds plats ou voûtés au-dessus de nos têtes. Il est absurde de penser qu'à une place où nous ne pouvons entrevoir que le ciel, le peintre nous montrera, par exemple, les allées ombreuses de Versailles, et que nous y verrons se promener Louis XIV et Mme de Montespan, à qui le Puget présentera des statues de marbre d'une pesanteur effrayante. Peindre des figures qui, sans être soutenues par des ailes, garderont éternellement la position horizontale, c'est une licence qui paraît choquante, d'autant plus que le spectateur est obligé de se rompre les vertèbres du cou pour regarder un tableau qu'il verrait beaucoup mieux sur le mur, et qui ne serait vraisemblable que posé verticalement. Les Italiens ont critiqué finement la peinture des plafonds, en plaçant au milieu des chambres qui en sont ornées, des tables où est encastrée une glace, dans laquelle le visiteur regarde en bas ce qui est peint en haut.

Le seul objet qui puisse décorer un plafond sans heurter les convenances, c'est un ciel avec quelques figures volantes, si l'on veut; mais ici se présente une difficulté nouvelle, devant laquelle se sont arrêtés les grands maîtres, à l'exception du Corrége. Des figures qui sont en l'air, portées par leurs ailes ou par des nuages, ne peuvent guère être vues qu'en raccourci, et pour peu que la composition soit nombreuse, les raccourcis, par leur variété même, deviendront bizarres jusqu'à l'extravagance. C'est ce qui arrive dans les peintures où l'artiste a fait *plafonner* ses figures, c'est-à-dire les a représentées vues de bas en haut. Tel personnage semble toucher ses genoux avec son menton, tel autre a les hanches attachées aux clavicules. Il me souvient qu'au palais du Té, à Mantoue, certaines mythologies de Jules Romain plafonnaient d'une manière qui touchait au grotesque. Ici les chevaux du Soleil, vus par le ventre, se précipitent sur le spectateur, traînant le dieu de la poésie, qui se montre par le côté de la plus vile prose. Là c'est un Neptune dont la tête paraît

comme encravatée dans les pectoraux, de façon que la forme, sous prétexte d'obéir aux lois rigoureuses de la perspective, subit les déviations les plus offensantes pour le regard, quelquefois les plus monstrueuses.

Michel-Ange, pour qui c'eût été un jeu de dessiner les raccourcis les plus hardis et les plus fiers, peignit le plafond de la chapelle Sixtine comme il eût décoré une muraille divisée en compartiments, et Raphaël en usa de même dans le soffite de la Farnésine en représentant l'Assemblée et le Banquet des dieux comme des tapisseries entourées d'une bordure feinte, et qui auraient été fixées au plafond par des clous.



NEPTUNE, PAR JULES ROMAIN.

Plafond du palais du Té.

Faut-il cependant proscrire la peinture des coupoles? Non. La coupole est une imitation de la voûte des cieux, et il y a de la poésie à supposer le ciel ouvert, le dôme absent ou diaphane, et à ménager ainsi au croyant qui lève les yeux une échappée de vue sur le paradis. Mais du moins, que ces spectacles aériens, séparés de nous par une assez grande distance, le soient encore plus par la perspective aérienne qui, en affaiblissant les ombres, en noyant les lumières, prête aux figures célestes une indécision, une vaguesse heureuse. Trop de résolution dans les contrastes, trop de vigueur, blesseraient l'œil au lieu de le charmer, et le spectateur pourrait craindre de voir tomber sur sa tête, ou sur le pavé de l'église, des groupes qui, par le jeu animé des clairs et des

bruns, se détacheraient trop fortement l'un de l'autre. Il y faut donc dans l'ensemble, surtout dans les personnages qui n'ont aucun point d'appui apparent sur les corniches, des teintes blondes dont la légèreté rassure le regard.

Un juge excellent en matière d'art, M. Henri Delaborde a dit à ce sujet dans ses *Mélanges sur l'art contemporain* : « En décorant de « fresques la chapelle de san Giovanni, à Parme, le pinceau de Corrége « pratiquait à travers les murs une immense ouverture sur le ciel, et « supprimait ainsi en apparence le champ même sur lequel il s'exerçait. « Plus audacieux que Michel-Ange qui, peignant le plafond de la Sixtine, « n'avait figuré sur cette surface solide que des percements symétriques, « encadrés dans les ornements d'une architecture simulée, le Corrége ne « craignait pas d'anéantir jusqu'à l'architecture réelle; il la remplaçait « par le vide et suspendait au sein de cet espace sans limites des groupes « aux lignes irrégulières, multipliées à l'infini et s'enroulant les unes dans « les autres, suivant les lois les plus difficiles de la perspective verticale. » Mais plutôt que de trouer dans toute leur étendue des voûtes que l'on devait revêtir de teintes lumineuses et nous montrer voisines du ciel, ne vaut-il pas mieux, comme le pense le même écrivain, ne percer la coupole qu'à des intervalles marqués par l'ossature de l'édifice, sans que l'architecture semble s'écrouler pour faire place à une image capricieuse de ce qu'on suppose se passer au dehors?

Peinture à l'huile. — Quand on voit certains tableaux de Pérugin, des Vivarini, de Jean Bellin, de Mantegna, et ceux des Florentins du xve siècle, tels que Masaccio, Filippino Lippi, Angelico da Fiesole, on se demande si la peinture à l'huile a été vraiment un progrès, et si l'on a eu raison de préférer aux détrempes qui sont aujourd'hui encore si fraîches, si transparentes et si pures, un procédé qui altère les couleurs, les ternit, les noircit, et qui semble condamné à un éternel obscurcissement. N'est-il pas remarquable que plus les tableaux sont anciens, mieux ils sont conservés, sans même parler des peintures antiques, qui, suivant le mot de Lanzi, insultent par leur conservation aux peintures modernes? N'est-il pas remarquable que presque tous les chefs-d'œuvre peints à l'huile sont menacés d'une ruine plus ou moins prochaine? Si les tableaux de Van Eyck, prétendu inventeur de la peinture à l'huile, sont encore brillants de jeunesse et paraissent inaltérables, ce n'est point parce qu'il a mêlé ses couleurs avec l'huile de lin, c'est plutôt malgré ce mélange, et cela tient surtout à l'excellence du vernis qu'il combinait avec son huile, et qui a donné à ses ouvrages l'aspect de l'émail.

Le baron de Taubenheim écrivait au siècle dernier (*de la Peinture à l'huile-cire*) : « Les parties huileuses dont le tableau est surchargé, « disposées à sécher, veulent sécher éternellement et cherchent à quitter « leurs cellules pour se mettre en liberté au moyen de l'évaporation. « Arrivées à la superficie, elles y rencontrent une pellicule formée « par les parties des huiles desséchées les premières et fixées à la sur- « face, ou quelquefois un vernis impénétrable qui les empêche de s'éva- « porer, et toutes ces particules huileuses arrêtées, dans leur désertion, « aux frontières de la couleur, y forment un amas de graisse qui se « condense insensiblement et jaunit le tableau. »

Mais indépendamment de l'altération continuelle des œuvres modernes, et sans compter les changements qu'éprouvent les couleurs métalliques, telles que le cinabre, dans leur combinaison avec l'huile, les peintres savent tous combien les irrite la présence des *embus*, c'est-à-dire de ces parties ternes qui çà et là font tache, par suite de l'inégale dessiccation des huiles; ils savent combien les gêne dans leur inspiration la nécessité d'attendre plusieurs semaines que l'ébauche, suffisamment sèche, puisse être reprise; ils savent enfin qu'il leur faut payer cher le privilége inhérent à la peinture qu'ils ont apprise, et qui consiste à permettre des bruns vigoureux, des ombres profondes, plus d'énergie dans le relief et en même temps plus de mystère dans l'ensemble [1].

1. Peu de peintres aujourd'hui songent à la durée de leurs œuvres, et regardent à la qualité des substances qu'ils emploient. C'est par exception que nous pouvons citer Meissonier pour le soin scrupuleux qu'il apporte au choix et à l'épuration des matières. On voit chez lui des bouteilles d'huile, garanties de la poussière, mais accessibles à l'air, qui sont exposées aux fenêtres depuis plusieurs années, et qui, sous l'influence du soleil, ont perdu leurs particules colorantes et sont devenues aussi claires que de l'eau, en même temps qu'elles ont acquis plus de mucilage et ont tourné au miel. La plupart de ses couleurs, Meissonier les broie lui-même, les purifie, les éprouve, et de tels scrupules ne sont pas inutiles, car ses petites peintures, indépendamment de leurs autres mérites. qui sont de premier ordre, ne s'altèrent point et promettent de se maintenir dans un état de parfaite conservation.

L'Infant don Sébastien de Bourbon, qui nous a fait part à Madrid de ses savantes recherches et de ses nombreuses expériences sur les vernis et les huiles servant à la peinture, propose d'y mêler, dans une petite proportion, une dissolution de gomme élastique clarifiée au soleil, qui, en laissant aux huiles et aux vernis la faculté de sécher, les empêche de perdre, pendant ce temps, leur continuité glutineuse et de s'écailler. Cette combinaison a encore l'avantage de préserver les peintures de l'humidité et de garantir les couleurs de l'action de l'oxygène. L'Infant don Sébastien a communiqué à la *Gazette des Beaux-Arts* le résultat de ses travaux, dans un article inséré au tome XV[e] de ce recueil. On y trouvera aussi un moyen d'arrêter la vermoulure du bois, qui a causé la perte de tant de peintures.

Frotter les ombres et empâter les lumières, tel est le précepte qu'on enseigne dans les écoles, et qu'ont pratiqué à ravir Rubens, Téniers, Van Dyck; mais ce n'est là qu'une vérité relative. Peindre les ombres légèrement, avec ces couches minces de couleur délayées dans l'huile, qu'on appelle des *frottis*, et lorsqu'elles sont tout à fait transparentes, des *glacis*, c'est une bonne méthode si l'on opère sur une toile préparée à la colle, bien sèche et par conséquent bien claire dans le présent et dans l'avenir. Si, au contraire, le dessous est préparé à l'huile, il ne convient plus de glacer les ombres, parce que l'huile qui est entrée dans la préparation, dans l'*imprimiture*, étant destinée à s'obscurcir, transparaîtra plus tard au travers des glacis, et rendra les ombres d'autant plus noires que l'on aura ajouté, en glaçant, de l'huile sur de l'huile. Mieux vaut en pareil cas empâter les ombres à l'ébauche, parce qu'on les empêchera de noircir, en étouffant le dessous, qui disparaîtra sous les épaisseurs de la pâte.

Véronèse, qui peignait sur des toiles préparées en détrempe, pouvait glacer les ombres; mais quiconque travaille sur des toiles préparées à l'huile fera bien de couvrir, même les ombres, de couleurs assez épaisses pour interrompre la communication du dessous avec le dessus. C'est ce qu'a fait Géricault lorsqu'il a peint le *Naufrage de la Méduse*. Toujours est-il, cependant, qu'il faut charger les couleurs dans le clair plus que dans l'ombre, par la raison que les grumeaux, accrochant les rayons du jour au passage, ajoutent une lumière naturelle à la lumière feinte.

Peinture au pastel. — C'est une peinture qui se fait avec des pâtes (*pastes*) de diverses couleurs, posées à sec, et assez tendres pour s'écraser sous le doigt. Un coloriste qui veut saisir des teintes fugitives, un peintre qui veut s'assurer promptement d'un certain effet, se servent volontiers du pastel, parce que cette manière de peindre ne demande aucun préparatif, se prête à l'improvisation, et peut être interrompue ou reprise à volonté.

Mais le pastel n'est pas seulement un moyen auxiliaire : quelques peintres excellents en ce genre, La Tour, Chardin, Tocqué, Prud'hon, et même la Vénitienne Rosalba et Mme Vigée-Lebrun, en ont fait une chose à part et l'ont employé avec bonheur au portrait.

Appliqué sur un papier collé à une toile tendue, et assez grenu pour que les crayons y adhèrent, le pastel ne produit que des ombres mates et opaques; il n'a pas le profond de la peinture à l'huile; mais il n'a pas non plus ces luisants qui la font miroiter et qui sont si gênants pour le regard. Le frais des couleurs, l'éclat et le tendre des carnations, le duvet

de l'épiderme, le velouté d'un fruit, le moelleux d'une étoffe, ne sauraient être mieux rendus que par ces crayons aux mille nuances que l'on peut juxtaposer vivement ou fondre avec le petit doigt, et dont l'empâtement happe la lumière. Leur aspect doux et blond, soutenu par quelques bruns décidés, exprime à ravir, non-seulement le teint brillant d'une jeune fille, la chair d'un enfant, la finesse d'une main, le poli ou le transparent de la peau, mais encore certaines délicatesses de coloris que le mélange de l'huile aurait pu gâter. Il y a tel portrait historié de La Tour, par exemple celui de Mme de Pompadour, qui est au Louvre, où le pastel, écrasé d'une façon incisive et brusque en apparence, dit avec une justesse admirable la teinte fanée d'un lampas, l'écru d'une dentelle, le ton pâli d'une guitare, la couleur indéfinissable d'une reliure passée ou d'un portefeuille d'estampes qui a servi.

Du reste, tout autre genre que le portrait, le paysage ou la nature morte se refuserait à l'emploi du pastel. On serait malavisé à entreprendre, avec une boîte à crayons, de grandes machines, comme le fit, au temps de Louis XIV, Joseph Vivien, qui osa peindre par son procédé ordinaire des tableaux allégoriques de vingt figures, où manquent infailliblement le ressort et la profondeur nécessaires à de vastes compositions.

En fait de pastel, le vrai modèle, c'est La Tour. Il est suave sans mollesse, il finit jusqu'au bout et il reste léger. Ses touches indicatives, osées, exagérées de près, sont d'une vérité frappante à la distance voulue. Quand on a l'œil sur la toile, on dirait d'un assemblage fortuit de larges hachures et d'épaisses traînées de lumières; mais si l'on recule de trois ou quatre pas, on retrouve, à travers ces badinages de crayon, dont la familiarité est calculée, tous les accents et tous les accidents de la vie. Les yeux sont humides, les lèvres remuent, les narines respirent, les cheveux poudrés se soulèvent, et quelques touches de blanc posées sur le front, étendues sur les pommettes, frappées sur les os et les cartilages du nez, en font sentir sans dureté les plans en relief, tandis que les tournants se reflètent et conduisent l'œil dans l'espace qui sépare la tête de son fond. Rarement La Tour se sert de son doigt, autrement que pour incruster dans le papier sa poussière de couleurs. Le fondu et l'accord de ses teintes, il les obtient par une juxtaposition savante, et, les laissant se marier d'elles-mêmes, il les applique juste, hardiment, avec sûreté, et il ne les tourmente plus. De là cette vivacité amusante, cette tenue, ce mélange de fermeté et de souplesse, qui faisaient dire au baron Gérard, montrant une tête ébauchée de La Tour : « On nous pilerait tous dans un mortier, Gros, Girodet, Guérin, moi, tous les G, qu'on ne tirerait pas de nous le morceau que voici. »

Mais hélas ! la grâce du pastel est inhérente à son défaut, qui est d'être friable et de retomber en poussière. Au XVIIIe siècle, La Tour et Loriot voulurent fixer le pastel, et ce dernier inventa des moyens ingénieux pour y superposer un gluten et lui prêter la qualité d'une peinture à l'huile qui ne s'efface point au frottement de la main, et que l'eau ne peut endommager. Ce moyen consistait à faire jaillir sur le pastel, en forme de pluie, une composition de colle de poisson et d'esprit-de-vin. L'expérience en fut faite devant l'Académie de peinture, et avec succès... Mais n'est-il pas à craindre qu'en donnant au pastel la solidité et la durée, on ne lui ait enlevé cette poussière exquise, cette fleur de jeunesse, pour ainsi dire, qui en fait la délicatesse passagère, mais aussi le charme et le prix ?

Peinture en émail. — L'émail est une matière vitreuse, colorée par des oxydes métalliques. Il se compose donc de deux substances : le corps vitreux et incolore, qu'on appelle *fondant*, et les oxydes qui lui donnent la coloration. L'émail est opaque ou transparent ; pour le rendre opaque, on ajoute à la masse vitreuse une certaine quantité d'oxyde d'étain. C'est par l'action du feu que l'émail est fixé à l'*excipient*, c'est-à-dire à l'objet qui le reçoit, qu'il recouvre. L'excipient est métallique, comme le cuivre, l'or, l'argent, ou non métallique, comme la porcelaine, la faïence, les briques, les grès, la lave.

Quand on l'applique sur des corps non métalliques, l'émail prend le nom de vernis ou de couverte. De quelque teinte qu'en soit la pâte, elle est susceptible de recevoir des couleurs qui doivent être tirées du règne minéral, pour demeurer indestructibles au feu, et qui, mêlées à la poudre vitreuse (au fondant), se fondent, s'unissent avec elle, et se fixent à la surface de l'excipient, faïence, porcelaine ou lave. Il arrive souvent que la cuisson change les couleurs ; c'est donc au peintre en émail de prévoir ce qu'elles deviendront au sortir du feu, sans parler des mille accidents qui peuvent survenir dans le cours du travail. Le soin, la prudence qu'il y faut, sont de nature à refroidir l'imagination de l'artiste; aussi la peinture en émail n'est-elle guère employée que pour des copies, surtout quand on l'exécute sur des dalles de porcelaine. Sa destination la plus brillante et la plus précieuse est de décorer les vases, et, sous ce rapport, nous aurons à y revenir dans le chapitre qui sera consacré à l'ornementation. « La peinture en émail, dit M. Dussieux (*Recherches sur l'histoire de l'émail*), peut résister à l'action de l'air, de l'eau, de la chaleur, du froid, de l'humidité, de la poussière, enfin de tous les agents destructeurs de la peinture à l'huile : aussi l'émail appliqué en grand à

la conservation des chefs-d'œuvre offrirait-il des avantages inappréciables. » Ces avantages, la peinture en émail les possède aujourd'hui, grâce aux belles découvertes faites, il y a quelque trente ans, par un artiste industrieux jusqu'au génie, Mortelèque.

Avant lui, la peinture en émail, qui réunit à l'éclat une solidité éternelle, ne pouvait s'exercer que sur des plaques de porcelaine aux petites dimensions, et difficiles à produire planes et droites : il imagina d'émailler et de peindre en couleurs vitrifiables de grandes dalles de lave volcanique, pouvant s'aplanir facilement et s'ajuster l'une contre l'autre avec une extrême précision, de manière à former d'immenses surfaces parfaitement droites et continues dans tous les sens. Avant lui, le peintre en émail n'avait pas de blanc susceptible de se mêler aux autres couleurs et de produire en les modifiant toute l'échelle des tons lumineux ; il était donc contraint d'épargner le blanc du fond, de le *réserver*, comme on dit ; il ne pouvait empâter ses couleurs, les superposer, mettre un ton clair sur un ton brun, et cette gêne rendait son travail d'une pratique lente et malaisée. Mortelèque inventa un blanc d'émail, semblable, quant à l'effet, à celui dont on se sert dans la peinture à l'huile et qui permit à l'artiste de traiter à son gré les parties lumineuses du tableau, sans avoir à ménager le blanc du fond. Les plaques de lave ou de porcelaine devinrent alors comme des toiles sur lesquelles on put désormais peindre librement et hardiment.

Ajoutons que la palette du peintre sur lave, bien que privée du cinabre et du vermillon, qui sont remplacés par des rouges moins vifs et de valeurs différentes, est plus riche que la palette du peintre à l'huile. « Les couleurs, dit M. Jollivet (*Peinture en émail sur lave*), sont mêlées « à du verre porphyrisé qui n'altère pas leur éclat lorsqu'elles sont exposées au feu; le verre en poudre se liquéfie, enveloppe les molécules des « couleurs et les fixe sur l'émail. Avant d'avoir subi l'action du feu, l'œuvre a l'apparence d'une peinture à la fresque ou à l'eau encollée. Dans « cet état, elle peut être impunément retouchée... » Soumis à deux ou trois feux et, au besoin, à une quatrième cuisson, le tableau peut être conduit graduellement des préparations de l'ébauche à la perfection dernière.

Ainsi furent ouverts de nouveaux horizons à la peinture monumentale et l'on put entrevoir que les parois des temples et des édifices publics seraient à l'avenir revêtus de peintures vitrifiées, éclatantes et à jamais inaltérables.

Une telle perspective était pour séduire nos architectes. Quatre médaillons de lave émaillée représentant Périclès, Auguste, Léon X et

François Ier, furent commandés par M. Duban pour orner la cour d'honneur de l'École des Beaux-Arts. M. Hittorff, jaloux d'inaugurer en France la polychromie dans l'architecture, objet constant de ses savantes recherches, eut la pensée de décorer le porche de Saint-Vincent de Paul avec de grandes peintures sur lave qui formeraient à l'extérieur de l'église un indestructible revêtement. Ce projet fut un moment réalisé. Le porche se recouvrit en entier de vastes émaux exécutés par M. Jollivet, l'intelligent et infatigable prôneur de la peinture sur lave. Mais bientôt les dalles peintes furent enlevées, et les murailles émaillées disparurent pour laisser revoir les pierres du monument dans l'austérité première de leur appareil. Quelle a été la cause de cette disparition? Nous n'avons pas à l'examiner ici; mais rien ne serait plus regrettable que l'abandon d'une découverte qui, rendant inutiles les labeurs et les frais énormes de la mosaïque, nous permet de confier les créations de l'art, passées ou futures, à des matières ineffaçables, incorruptibles. Quoi de plus merveilleux, par exemple, que de pouvoir fixer dans l'éternité d'un émail sur lave la chapelle Sixtine de Michel-Ange, la Cène restituée de Léonard, les Chambres de Raphaël, les tableaux de Titien, les fresques du Corrége, et de faire revivre des chefs-d'œuvre qui périssent, dans des imitations impérissables?

Si l'art d'émailler les poteries est presque aussi ancien que le premier vase de terre; si, de toute antiquité, il a été connu des Chinois, des Égyptiens; si les Phéniciens l'ont transmis aux Grecs; si ce peuple artiste par excellence composa des dessins d'une incomparable élégance avec des filigranes de verre colorés, disposés en mosaïque et soudés au feu, il paraît certain que la peinture en émail sur métaux est une invention moderne et ne remonte pas au delà du xve siècle, ainsi que l'affirme avec autorité M. Jules Labarte (*Recherches sur la peinture en émail, dans l'antiquité et au moyen âge*). Ce procédé consiste à peindre, en couleurs fusibles et indestructibles, sur le métal enduit d'une première couche d'émail, comme on peindrait sur une toile ou sur un panneau. C'est en France, à Limoges, que fut inventé, et en tous cas retrouvé, ce charmant et admirable secret. « L'origine française et exclusivement limousine des émaux peints est un fait établi et reconnu de tout juge compétent, » dit M. Léon de Laborde (*Notice des émaux du Louvre*).

Quoi qu'il en soit, la peinture en émail sur métaux a de beaux avantages. Les couleurs s'y fondant avec le premier émail le pénètrent assez avant pour donner au tableau une heureuse transparence en même temps qu'un vernis imperméable qui le protége mieux encore que ne ferait une glace de cristal. Dans la peinture sur porcelaine, il n'en est pas ainsi:

les couleurs se fondent sans que l'émail de la couverte entre en fusion, au moins complétement, ce qui rend l'effet opaque et plus lourd. Mais pour parler ici comme le grave Montabert, échauffé cette fois par un noble enthousiasme : « Est-il rien de plus honorable pour l'industrie humaine, est-il rien de plus aimable, de plus surprenant pour la vue, de plus précieux enfin par sa durée et par sa délicatesse, qu'une peinture qui nous représente des objets qui nous sont chers en images qui ne sauraient périr ! » Il y a quelque chose de magique, en effet, dans un émail sorti des mains d'un Léonard Limosin, d'un Jean Pénicaud, troisième du nom ; soit qu'il reproduise une composition de Jules Romain ou de Raphaël, de Holbein ou d'Albert Dürer ; soit qu'il répète une invention d'Étienne de Laulne ou les portraits délicieux de François Clouet. Quel charme de posséder dans un émail de Petitot, converti en bijou, les traits d'une Sévigné, d'une La Vallière, ou bien les mâles figures d'un Richelieu, d'un Catinat, d'un Turenne ! Quel doux poli, quelle fraîcheur immaculée, quelle transparence, et combien la vivacité des couleurs contribue à rendre ces personnages présents et vivants à nos regards !

Outre les émaux des peintres, il y en a beaucoup d'autres qui appartiennent plutôt à l'art des orfévres : ce sont les émaux cloisonnés, champlevés, translucides sur ciselure en relief. Nous en toucherons quelque chose dans la dernière partie de cet ouvrage.

Peinture à gouache et Aquarelle. — Peindre à gouache, c'est employer des couleurs broyées à l'eau et détrempées dans de l'eau de gomme et mêlée de blanc. Un peintre se sert volontiers de la gouache lorsqu'il veut faire provision de souvenirs, recueillir des points de vue, noter les couleurs locales d'un terrain, d'un rocher, d'un effet de ciel. Mais la gouache, comme le pastel, se prête à autre chose qu'à des études : elle est propre à peindre des ensembles, notamment des décorations de théâtre et des esquisses de grandes compositions. La gouache comporte beaucoup de fraîcheur et de transparence, et elle n'exclut pas la force du ton. C'est un genre de peinture expéditif et commode, parce qu'il n'exige que des pinceaux, une palette chargée et un verre d'eau ; mais il présente un inconvénient qui tient à ce que, les couleurs étant très-vite sèches, il est difficile de les fondre. De là tant de paysages à la gouache, d'un aspect aride et plat, où les ciels semblent découpés, où les verdures sont âpres, les jaunes crus et les rouges durs.

Pour corriger la sécheresse qu'engendre la trop prompte dessiccation de l'eau, les artistes ont imaginé de mêler à la gomme un corps glutineux, comme le lait de figuier, le jujube, le jaune d'œuf, et dans ce cas

la gouache redevient la détrempe, dont elle n'est d'ailleurs qu'une variété. Mais telle qu'on la pratique, si elle est maniée par un peintre habile, à la main résolue et rapide, elle peut avoir de la suavité et de l'harmonie.

Ce qui distingue la gouache de l'aquarelle, c'est qu'on peut peindre à gouache sur un fond de couleur, et que les lumières y sont empâtées, c'est-à-dire que le peintre couvre de couleurs toute la surface de sa peinture, tandis que dans l'aquarelle, l'artiste, travaillant sur un fond blanc, réserve les blancs de ce fond pour en faire ses clairs, et n'a point d'épaisseurs à mettre dans son exécution, puisqu'au lieu d'empâter ses couleurs, il les lave. Aussi appelle-t-on l'aquarelle un *lavis,* bien que ce mot s'applique plus particulièrement aux aquarelles monochromes, faites avec de l'encre de Chine ou du bistre.

Si des teintes étendues dans de l'eau un peu gommée manquent de corps et de consistance, en revanche elles sont légères, gaies et diaphanes. Mais, à dire vrai, l'aquarelle n'est qu'un dessin en couleurs. De nos jours, l'école anglaise a cherché et trouvé les moyens de donner au lavis une franchise et une solidité qui en font presque un nouveau mode de peinture. Grenue et nourrie dans les premiers plans, sans doute à force d'être grattée et revenue, et d'avoir ainsi pénétré à plusieurs couches dans des papiers excellents, l'*aquarelle* anglaise a des colorations corsées en même temps que des lointains fluides et lumineux. Elle est à la fois limpide et robuste; elle a beaucoup de relief et beaucoup d'air.

Du reste, la fusion de ces qualités contraires, Decamps l'avait obtenue, lui aussi, par des pratiques mystérieuses et des roueries de métier dont le résultat est parfois étonnant. Il lui arrivait, par exemple, de frotter par places, d'un corps gras, le papier à gros grains sur lequel on peint à l'aquarelle. Le corps gras ayant recouvert les aspérités du papier sans pénétrer dans le sillon des filigranes, et le lavis ayant à son tour rempli les creux du papier sans pouvoir mordre la superficie, il en résulte un effet saisissant dans lequel se joignent à la limpidité du lavis la consistance et l'apparente épaisseur d'une peinture à l'huile. Decamps savait exprimer ainsi le crépi des vieux murs, l'aspect rugueux des pierres brutes, les terrains calcinés et raboteux, les écorces d'arbres.

Malgré tout, il est une vérité que les peintres ne doivent pas oublier : c'est qu'il ne faut pas faire dans un procédé ce qui peut être mieux fait dans un autre.

Miniature. — On l'écrit aussi *mignature*, peut-être parce qu'on suppose que le mot vient de mignard, mignon. C'est en effet un genre de peinture qui est toujours mignon et quelquefois mignard. Bien qu'on

puisse peindre en miniature de diverses manières, à l'œuf, à la colle, à l'huile, en émail,— comme le prouvent tant de beaux ouvrages exécutés en France et en Italie aux seizième et dix-septième siècles, — on est convenu d'appeler proprement miniature une aquarelle sur vélin ou sur ivoire. Toutefois, les délicates peintures sur vélin ou sur parchemin, qui ont si richement orné les manuscrits du moyen âge, étaient plutôt des gouaches, puisqu'on y appliquait des couleurs mates et qu'on y rehaussait de blanc les carnations, tandis que les miniatures sur ivoire sont de véritables lavis parce qu'on y épargne le blanc du fond. Aussi les nommait-on autrefois peintures *à l'épargne.* Aujourd'hui on y ajoute un peu de gouache. Les premières de ces miniatures ont constitué en France un art qui déjà, au commencement du quatorzième siècle, lorsque Dante vint à Paris, avait reçu un nom et s'appelait *enluminure.* Que cet art ait été connu dans l'antiquité romaine et qu'il ait fleuri au temps d'Auguste, cela est certain, mais il est permis de croire que les plus habiles enlumineurs ont été ceux de notre pays. C'est parmi les premiers solitaires de la Thébaïde et de la Syrie, au quatrième siècle de notre ère, que renaît, avec le goût des livres, le désir de les orner. Plus ils sont volontairement pauvres, plus les cénobites mettent de luxe dans leurs copies des livres saints, au point qu'ils en écrivent les versets en lettres d'or sur des peaux teintes de pourpre. Viennent ensuite les moines grecs qui, peignant en petit sur des fonds d'or, y représentent des animaux fantastiques et des ornements empruntés de leur architecture byzantine. Pour achever d'orner le texte sacré, ils l'encadrent d'une vigne courante, et l'art de la *vignette* est créé.

Une fois en possession de cet art, nos miniaturistes français y font merveille. Abandonnant les fantaisies bizarres pour se rapprocher de la nature, ils regardent par les fenêtres du monastère et ils peignent sur le parchemin des manuscrits les fleurs et les plantes de leur jardin, les fruits de leurs espaliers, les insectes qui volent ou qui rampent, et les vrais animaux, les animaux vivants de la création. Quelques enlumineurs, comme Jehan Fouquet, ornent de petits tableaux les livres de prières et les ouvrages classiques grecs ou latins, tels que les Antiquités de Josèphe, l'Histoire de Tite-Live, et ils y laissent des modèles d'invention et de naturel, parfois même un sentiment de grandeur qui résiste à l'exiguïté des dimensions... Mais la peinture des manuscrits est un art qui appartient surtout à l'ornementation, et qui nous occupera dans le livre qui fera suite à cette Grammaire.

Disons maintenant un mot touchant les miniatures sur ivoire et les convenances de la peinture en petit.

Si l'art était une simple imitation du vrai, toute représentation en miniature serait proscrite, parce qu'elle implique une contradiction entre l'éloignement que suppose la petitesse de l'image, et le fini précieux qui détruit l'idée de cet éloignement. Dès qu'un objet est représenté en petit, je ne puis le voir qu'en le rapprochant de mes yeux; mais, le voyant de près, je dois le voir nettement, car il serait absurde qu'il y eût de l'indécision dans un objet qui est tout proche de mon œil. D'un autre côté, comme il n'y a que la perspective qui rapetisse les objets, tout ce qui est plus petit que nature est censé vu de loin. Il y a donc une contradiction manifeste dans l'art du miniaturiste, puisqu'il rapproche par la précision des formes ce qui semble éloigné par la petitesse des proportions. Heureusement que la peinture est autre chose qu'une contre-épreuve du réel; l'art est une belle fiction qui nous donne le mirage de la vérité, à la condition que notre âme sera complice du mensonge.

C'est donc une erreur de penser que le peintre en miniature doit traiter ses figurines comme si elles étaient enfoncées dans le tableau, séparées de nous par des couches successives d'atmosphère, et qu'il doit les faire fuir au moyen de couleurs légères et aériennes. Rien ne serait ici plus insipide qu'une exécution vaporeuse qui laisserait s'évanouir à nos yeux ce que nous serrons dans nos mains. Il en est des miniatures à peu près comme des pierres gravées. Le goût y conseille des tricheries heureuses, qui nous intéressent fortement aux traits essentiels, en abrégeant tout le reste. Sur l'ivoire du miniaturiste aussi bien que dans les intailles ou les camées du graveur, l'art doit exprimer beaucoup avec peu. Pour cela, il faut que le peintre insiste sur les accents auxquels tient l'expression; qu'il mette en évidence les grands plans et se contente de glisser sur les autres. Resserré dans un petit espace, il s'interdira tous les traits inutiles, mais en revanche il écrira vivement ce qui est décisif.

Quelques miniaturistes renommés, suivant une marche contraire, ont travaillé à la loupe; ils ont pointillé dans leurs portraits en petit tous les détails que leur présentait la nature en grand, détails que l'on peut retrouver ensuite sur leurs ivoires avec le verre grossissant. Tant de minutie ne produit que des œuvres sans caractère. Quand on veut mettre de l'accent partout, on n'en met plus assez où il en faut.

Peinture sur verre. — Ce genre de peinture appartient plutôt à l'ornementation qu'à l'art du peintre, tel que nous l'avons défini. Ce que nous avons à dire de la peinture sur verre se trouvera donc dans l'ouvrage qui fera suite au présent livre.

Peinture encaustique. — Le mot encaustique, dérivé du verbe grec ἐγκαίω, je brûle, désigne une peinture dans laquelle les couleurs, mêlées de cire et de résine, sont amollies, fondues et fixées à l'aide du feu, pour être ensuite lustrées par le frottement.

Divers passages des auteurs anciens, notamment de Vitruve, de Pline, de Philostrate, attestent que les plus fameux peintres de la Grèce exécutaient leurs ouvrages à l'encaustique. Mais quelle était leur manière d'opérer? C'est un secret à moitié perdu. Pour le retrouver, des recherches pleines de sagacité furent faites, au siècle dernier, par le comte de Caylus, mais ces recherches n'aboutirent qu'à l'invention de moyens imparfaits. C'est dans notre siècle qu'un élève de David, Paillot de Montabert, est parvenu à la découverte d'une peinture, sinon semblable, du moins analogue à celle de l'antiquité, et nous avons vu dans son cabinet, à Saint-Martin de Troyes, un portrait d'homme qu'il avait peint à l'encaustique et qui était admirable pour la vivacité et la vérité des carnations, le doux éclat des couleurs, la limpidité en même temps que la consistance et, pour ainsi parler, la santé de l'œuvre. Les procédés mis en pratique par Montabert étaient ceux qu'il a exposés dans son *Traité de peinture,* avec l'autorité de l'expérience, de la conviction et du savoir.

Pourquoi les peintres contemporains n'ont-ils pas adopté la peinture encaustique, telle que le savant et judicieux écrivain l'a décrite après l'avoir exercée? Peut-être faut-il s'en prendre à l'empire de la coutume, à un attachement trop facile pour les méthodes reçues, et aussi à la répugnance qu'inspire aux artistes l'étude approfondie des procédés nouveaux, surtout quand elle se complique de chimie.

Montabert n'en a pas moins prouvé que l'encaustique n'est point, comme la peinture à l'huile, sujette à jaunir et à s'obscurcir inégalement de manière à désaccorder le clair-obscur du tableau; que l'encaustique permet de rendre certaines parties du tableau mates ou transparentes, selon qu'on veut exprimer ce qui est aérien et fuyant, ou ce qui est rapproché de l'œil et nettement visible ; qu'elle est plus suave, plus riche que la détrempe et presque aussi lumineuse ; qu'elle se prête beaucoup mieux que la fresque aux délicatesses de l'imitation ; qu'elle peut être employée pour toute sorte de tableaux, grands ou petits, et qu'elle est excellente pour décorer les voûtes ou les murs exposés à l'air extérieur et à l'humidité, enfin, que l'encaustique est inaltérable aujourd'hui comme elle le fut dans l'antiquité grecque où les peintures n'ont péri que de mort violente. Le Combat de Marathon, peint par Polygnote dans le Pœcile d'Athènes, se conserva, sous ce portique découvert, pendant près de neuf siècles.

Plutarque, du reste, a rendu hommage à la longue durée de l'encaustique, lorsqu'il a écrit : « La vue d'une belle femme ne laisse dans « l'esprit d'un homme indifférent qu'une image prompte à s'effacer : « telle est une peinture à l'eau. Dans le cœur d'un amant, cette image « est en quelque sorte fixée par la puissance du feu : c'est une peinture « à l'encaustique : le temps ne l'efface jamais. »

XVI.

BIEN QUE LE DOMAINE DU PEINTRE S'ÉTENDE A LA NATURE ENTIÈRE, IL EXISTE DANS SON ART UNE HIÉRARCHIE FONDÉE SUR LA SIGNIFICATION RELATIVE OU ABSOLUE, LOCALE OU UNIVERSELLE DE SES ŒUVRES.

A supposer même que la peinture ne fût que le miroir de la vie, toutes ses représentations ne sauraient être placées au même rang, puisque la vie est répartie avec tant d'inégalité dans ce qui fait le spectacle de la création. La chaîne qui relie tous les êtres se compose d'anneaux d'abord simples et rudes, mais qui par degrés se compliquent, s'affinent, se développent et, à mesure que la chaîne monte, deviennent plus richement ouvrés, plus précieux. Il n'est donc pas indifférent de représenter dans leur inertie les corps inorganiques, ou de peindre dans leur mouvement les êtres animés. Il n'est pas indifférent de prendre pour modèle la plante qui végète captive sur le sol, ou l'animal qui se meut, conduit par la fatalité d'un esprit encore aveugle, mais sûr, qui est l'instinct, et à plus forte raison l'homme, qui, résumant toutes les créations antérieures, les a couronnées par l'intelligence et les domine par la liberté.

D'ailleurs, si la grandeur du peintre se mesure à la difficulté de l'entreprise, quelle différence entre la copie d'une pierre sans forme ou d'une plante sans proportion, dont personne ne pourra vérifier la ressemblance, et l'imitation d'un corps proportionné et symétrique, soumis de toute éternité aux lois d'un rhythme divin, et en qui cependant la symétrie est constamment rompue par le mouvement ou rachetée par l'équilibre! L'art est-il le tableau de la vie? Rien n'y peut être alors plus intéressant que la figure humaine, puisque l'homme est la plus vivante des créatures. L'art est-il la manifestation du beau? La figure humaine est encore l'objet le plus noble de ses études, puisque les animaux n'ayant que du caractère, l'homme est le seul être capable d'atteindre à la beauté.

Quelle que soit donc la définition de l'art, il existe dans ses œuvres des modes inférieurs et des modes supérieurs, selon que les objets représentés seront plus ou moins doués de vie.

Cette vérité peut s'exprimer d'une autre façon. Plus l'imitation rigoureuse sera nécessaire dans un tableau, plus il s'approchera des modes inférieurs; au contraire, plus les choses à imiter seront susceptibles d'interprétation, plus la peinture s'élèvera.

Prenons quelques exemples :

Tous les jours nous rencontrons dans les rues de Paris des enseignes de marchands qui nous arrêtent par la vérité singulière des imitations qu'on y a peintes. Tantôt ce sont des chapeaux d'hommes dont le creux fait illusion, tantôt ce sont des casques, des sabres, des gibernes, qui se détachent en trompe-l'œil sur la devanture. Quelquefois, des peintres en bâtiments exposent des panneaux d'acajou, de chêne ou d'érable, imités avec une telle perfection, que l'ébéniste lui-même pourrait s'y méprendre. Chacun pourtant est averti que ces imitations ne sont pas l'œuvre d'un artiste, mais le travail d'un ouvrier.

Viennent des peintres, de vrais peintres, comme nous l'entendons, et supposons, si l'on veut, qu'ils s'appellent Roland de La Porte et Chardin, et qu'ils se plaisent à représenter ce qu'on nomme la *nature morte,* c'est-à-dire des ustensiles de cuisine ou de salle à manger, des fruits, des provisions, des objets mobiliers, ce qu'il y a de plus ordinaire dans l'intérieur d'une maison. Moins artiste que Chardin et moins intelligent, Roland de La Porte fera un tableau où il réunira, par exemple, une jatte pleine de pêches, une tasse avec sa soucoupe, une bouteille de ratafia, des morceaux de sucre, une boîte à café de fer-blanc, une carafe d'eau, des mies de pain, des prunes... le tout peint à souhait. Admettons même pour un moment que ces choses soient aussi bien rendues par Roland de La Porte qu'elles le seraient par Chardin.

Celui-ci, en examinant l'ouvrage de son confrère, remarquera que les ustensiles et les fruits y sont réunis sans choix, au hasard; que l'on ne boit pas du ratafia dans une tasse; qu'on ne mange pas des pêches auprès d'une boîte à café de fer-blanc..., et que le spectacle, au lieu d'être composé de ces divers éléments, en est encombré. Lui, Chardin, il ne commettra point une pareille faute; il groupera sur sa petite toile des objets plus convenablement assortis, par exemple, deux tasses de porcelaine, une cafetière, un sucrier et un verre d'eau. Ces deux tasses de vieux saxe, formant *tête à tête,* sont là comme des personnages de la vie intime, et semblent faire entre eux aussi bon ménage que les maîtres

de la maison. Chacun comprend que la dame du logis n'est pas loin et que deux êtres étroitement unis vont s'asseoir à cette table. Quelque chose nous apparaît de la douce uniformité qui caractérise les existences recueillies et paisibles. Voilà donc un simple tableau de nature morte qui dira quelque chose à l'esprit. A part même l'excellence de l'exécution, l'œuvre de Chardin sera supérieure à celle de Roland de La Porte, parce que l'un n'aura qu'imité la nature, tandis que l'autre, en l'imitant, l'aura interprétée, choisie, arrangée. Roland se rapprochera de l'ouvrier : Chardin aura franchi d'un seul pas l'espace qui sépare l'ouvrier de l'artiste.

Mais dans ce domaine de l'art pur où un vrai peintre nous a fait entrer, rien qu'en nous montrant deux tasses de porcelaine, tout n'est pas, il s'en faut bien, au même plan ni au même niveau. Que les modèles, au lieu d'être des tasses et des verres, soient des êtres animés et intelligents, l'art va s'élever tout de suite d'un haut degré, et, plus difficile, il sera aussi plus précieux.

Le Louvre est rempli de peintures excellentes où l'on peut mesurer la distance qui existe entre la nature morte et une scène familière ou, comme disent les Hollandais, un « tableau de conversation. » Arrêtons-nous, par exemple, devant la *Leçon de musique* de Gaspar Netscher. C'est un petit panneau où l'on voit une jeune personne assise près d'une table couverte d'un riche tapis, et qui joue de la basse. Vêtue de satin blanc, elle reçoit les leçons d'un maître de musique qui s'est épris sans doute de sa beauté, et qui, habillé de brun, est rejeté au second plan dans une demi-teinte d'ombre. Le Saint-Preux de cette Julie hollandaise présente à son élève un cahier de musique et, en lui montrant du doigt les paroles de l'air, il lui découvre son cœur. Au moment où ce drame imperceptible et muet se noue au coin du tableau, un petit page s'avance, qui est entré sans bruit, tenant à la main un violon, et dont l'arrivée va troubler la déclaration du professeur et mettre fin à l'embarras de l'élève. Que s'est-il passé? Pourquoi tant d'animation sur le visage du maître?... Voilà ce que paraît se demander le jeune page, encore incapable de comprendre les sentiments que viennent d'échanger entre eux ces deux personnages, l'un si amoureux, l'autre si près de le devenir.

Est-il un homme de goût qui ne préférât le tableau du Louvre, — c'est un tableau de genre, — à celui de *nature morte*, que Netscher aurait pu peindre tout aussi bien, avec le même talent et d'une touche aussi fine, en groupant, sur le tapis de la table, la basse de viole, le violon, les archets, le pupitre, le cahier de romances et, peut-être, le chapeau oublié du professeur?

Si la peinture peut grandir à ce point, par la seule substitution des figures humaines aux objets inanimés, que sera-ce donc quand elle choisira ses héros, non plus dans la vie commune, mais dans le monde de l'histoire ou de la poésie, lorsque, au lieu de représenter des mœurs locales, elle représentera les mœurs de l'humanité et ses caractères héroïques; lorsqu'elle remplacera le costume changeant de telle époque par cette généralisation du vêtement convenable à tous les temps et à tous les peuples, qui est la draperie; lorsque, s'attachant à retrouver la beauté des formes dans leur primitive essence, et se rapprochant alors de la sculpture, elle s'efforcera de concevoir et de créer ces types immortels qui sont des dieux! On le voit, il y a quelque intervalle de Netscher à Raphaël, de Chardin à Michel-Ange. Parcourir en observateur cet intervalle, c'est explorer le domaine entier de l'art et les différents genres qu'il lui est permis d'embrasser, tels que le paysage, les marines, les animaux, les batailles, les scènes anecdotiques et familières qu'on appelle proprement tableaux *de genre,* enfin l'histoire, la fable, la poésie, l'allégorie.

Quelque divers que soient ces genres de peinture, ils ne sauraient être la base d'une classification compliquée. Il serait contraire à la philosophie de voir des divisions là où il n'y a que des variétés et des nuances. La vraie distinction, la seule à établir, croyons-nous, est celle que nous avons annoncée, celle que motive la différence entre l'imitation et le style.

XVII.

LES DIFFÉRENTS GENRES DE PEINTURE APPARTIENNENT AU MODE INFÉRIEUR OU AU MODE SUPÉRIEUR, SUIVANT QUE L'IMITATION OU LE STYLE Y JOUENT LE PREMIER RÔLE.

Si le lecteur se rappelle comment nous avons défini le style dans le cours de cet ouvrage, il sentira que les objets qu'embrasse la peinture sont tous susceptibles d'imitation, mais ne sont pas tous susceptibles d style.

Le style étant la vérité typique n'existe que pour les êtres doués de la vie organique et de la vie animale. Notre intelligence conçoit le type du cheval et le type du lion, parce que l'organisme du cheval et celui du lion sont soumis à une loi constante; mais il nous est impossible de concevoir le type du rocher, le type du nuage. Pourquoi? Parce que ces corps,

n'étant pas vivants, ne sont pas organisés, et que, n'étant pas organisés, ils n'ont aucune proportion. Or, comment découvrir la forme normale de ce qui est naturellement informe? Comment saisir la règle constante de ce qui est naturellement irrégulier? Comment trouver une proportion parfaite là où il n'existe que des dimensions variables? Quand je vois la tête ou la jambe d'un cheval, je puis reconstruire l'animal entier en vertu du rapport fixe des parties au tout; mais étant donnée la moitié d'une pierre, je ne puis savoir la forme de l'autre moitié parce qu'aucun principe connu n'a présidé à l'agrégation de ses molécules.

Les créations mêmes du règne végétal échappent pour la plupart à une mesure commune; elles n'ont point d'étalon, bien qu'on y remarque parfois des répétitions, des alternances, qui indiquent un commencement de régularité et d'ordre, une ébauche de la vie. Qui dessinera la forme typique d'un fruit ou d'un légume? Qui arrêtera le type de l'orange ou le type du navet? Et en supposant même que le peintre pût y parvenir, il n'arriverait qu'à une image glacée, sans intérêt, sans saveur. Pour qu'une orange pût représenter toutes les oranges, il faudrait en élaguer justement ce qui en peinture donnerait à ce fruit de la singularité et de l'attrait, je veux dire ces circonstances particulières, variées à l'infini, qui distinguent une orange d'une autre orange, le plus ou moins de rugosité ou de lisse dans l'écorce, les menus accidents qui l'ont saupoudrée de noir, qui en ont altéré ou dépoli la surface, les végétations parasites qui rongent l'épiderme, les nuances de jaune pâle ou de vermillon qui annoncent une maturité inégale, selon que telle partie a été exposée au soleil ou a mûri dans l'ombre...

Ces détails délicats font la joie de l'artiste et son triomphe, s'il s'appelle David de Heem ou Rachel Ruisch. Il se plaît à particulariser, par les scrupules de l'imitation, ce qui, généralisé, deviendrait froid et fade. A-t-il sous les yeux une écrevisse, sa touche va se piquer à tous les piquants de la patte, s'effiler aux antennes, se heurter à chacune des articulations où l'on entrevoit la chair molle au défaut de la cuirasse. A-t-il à représenter un citron, il voudra que l'on sente à merveille le grenu du zeste qui s'est roulé en spirale sous le tranchant du couteau, et que ce citron à demi pelé fasse venir l'eau à la bouche, lorsque la lame d'argent, dépassant l'épaisseur de la cloison blanche, laissera voir dans les cellules du fruit entamé ce qui doit rafraîchir et réjouir le palais. Veut-il peindre des huîtres ouvertes, il nous les fait toucher du doigt et des lèvres; il accuse les rudes bords de leurs coquilles grossièrement feuilletées à l'extérieur, mais fines au dedans, transparentes, polies, mouil-

lées, nacrées. Il met son orgueil à rendre ces gouttes d'eau où la lumière se joue, ces perles, qui sont, dit un poëte, « une maladie de l'huître, comme la poésie est une maladie de l'homme. » Avec amour il observe dans chaque objet les tons curieux, les fines nuances, le mat et le luisant, l'uni et le rude, le dense et le friable. Il exprime au bout du pinceau la peau mince de la prune, ses taches, ses buées, et l'enveloppe plucheuse qui cache la noisette, et les déchirures du brou vert où est emprisonné le cerneau. Il n'oublie ni le papillon, ni le ver, ni le scarabée, ni la mouche. En un mot, il fait ses délices de l'imitation qui doit pour un instant amuser nos yeux.

Ainsi, la valeur d'une telle peinture est tout entière dans le rendu. Pour peu maintenant que le spectacle s'élève et s'agrandisse, le style y trouvera place.

Le Paysage. — Ici encore l'imitation a le rôle le plus important, sans être néanmoins aussi scrupuleuse, aussi littérale qu'elle l'était dans un tableau de nature morte. Que la réalité du paysage soit étudiée, serrée de près, dans chacun des éléments qui le composent; qu'on y sente la présence de l'air, l'éloignement de l'horizon, la légèreté des nuages ambulants, la profondeur de l'eau; que les terrains soient fermes, les pierres cubiques et dures, les écorces rugueuses, les joncs humides et les buissons épineux; que les feuillages frémissants soient traversés par la lumière, creusés par l'ombre, et reconnaissables dans leur variété, à leurs formes, à leurs bouquets, à leurs allures... cela est indispensable sans doute. La poésie des champs et des bois n'y voyage qu'en compagnie de la vérité.

Toutefois il appartient au peintre d'idéaliser le réel en lui donnant à exprimer quelque sentiment de l'âme humaine, et la preuve que la seule fidélité de l'imitation n'y suffirait point, c'est que si l'instrument du photographe venait à saisir les couleurs aussi bien qu'il saisit les formes, il produirait une certaine vue d'un certain pays, mais ne produirait point cette œuvre d'art qui est le *paysage*.

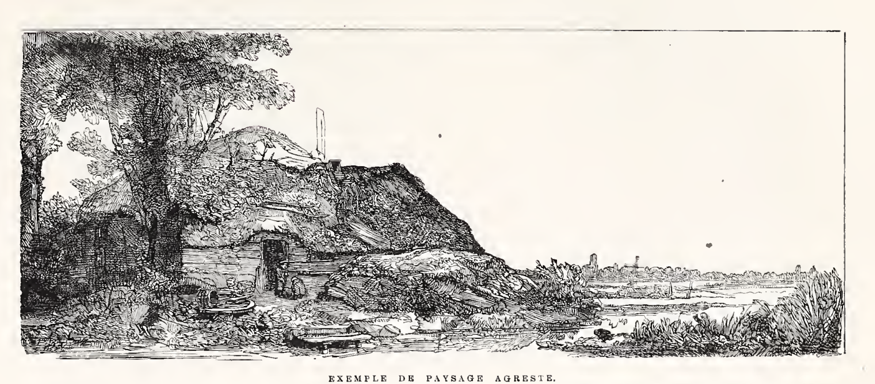
Voyez cette chaumière que Rembrandt a dessinée à plaisir, et qui est maintenant devenue célèbre, parmi les amateurs, sous le nom de *la Chaumière au grand arbre*. Si elle était venue se peindre dans l'objectif d'une machine, au lieu d'être vue par l'œil de Rembrandt, nous n'y ferions peut-être aucune attention, et de toute manière nous n'y trouverions point ce sentiment de liberté rustique et de bonheur que Rembrandt a su éveiller en nous après l'avoir éprouvé. Heureuse cabane! Et quelle paix profonde règne autour! La ville est loin, bien loin : on la voit tout juste assez pour sentir la satisfaction de n'y pas être. Sur le

pas de la porte, deux enfants s'occupent à ne rien faire. Ce sont les seuls êtres vivants de cette demeure, avec un chat qui guette une compagnie de moineaux, et deux canards, dont l'un s'épluche en passant sa tête sous son aile. On peut s'oublier longtemps à contempler ce pittoresque désordre, ce chaume délabré qui se tapisse au hasard de plantes sauvages et se colore de fleurs, et cette provision de fagots d'où l'on tirerait de quoi éclairer l'âtre, si nous entrions là pour sécher nos souliers après une promenade dans ces prairies inondées... Maniée par un peintre comme Rembrandt, l'imitation la plus naïve en apparence nous rend aimables des objets qui n'ont aucun rapport avec nos affections. Un vieux tonneau, une roue renversée, un petit lavoir sous lequel on entend coasser les grenouilles, des nénufars flottant sur l'eau paresseuse du canal, et les plantes aquatiques si bien indiquées par le crayon de l'artiste, et ce grand et beau tilleul qui prête de la majesté, Dieu me pardonne, à un tableau si agreste et si humble... Voilà des choses inanimées, et pourtant elles nous parlent je ne sais quel langage secret qui nous enchante : c'est que Rembrandt y a mis quelque chose de son cœur.

Il manque aux spectacles de la nature ce qui est la qualité essentielle de l'art, l'unité : non-seulement elle varie à chaque instant du jour, mais encore, dans sa complexité infinie, dans sa confusion immense, dans son désordre qui est sublime, elle contient et elle nous montre ce qui répond aux sentiments les plus contraires. Capable de provoquer les émotions de l'homme, elle est impuissante à les exprimer. Lui seul peut les rendre claires, sensibles, visibles, en choisissant les traits disséminés, perdus au sein du réel, en éliminant les choses étrangères à sa pensée et qui la contrediraient.

Si Ruïsdael se promène dans la campagne, c'est que le ciel est couvert, que le vent chasse les nuages, siffle dans les buissons, fait ondoyer les épis et agite le feuillage aigu des vieux chênes. Sous son regard passionné, tout s'assombrit, tout prend un caractère de tristesse; le ruisseau, devenu torrent, se précipite en roulant des arbres déracinés; le soleil même, s'il vient à percer les nues, ne change pas le caractère de la nature agreste, et le sourire de sa lumière ajoute encore à la mélancolie du tableau. Si le peintre rencontre une fermière réjouie et de rouge habillée, il ne la verra point, et jamais, de lui-même, il ne l'introduira dans son paysage, où l'on apercevra seulement quelques figures éloignées et indécises qui en augmenteront la solitude.

Que Berghem vienne peindre les mêmes sites, le spectateur ne les reconnaîtra plus... Le ciel est rasséréné, le bocage est paisible, l'eau coule plus douceemnt, ou elle s'est endormie et forme une mare à laquelle vont



EXEMPLE DE PAYSAGE AGRESTE.

La Chaumière au grand arbre, par Rembrandt.

s'abreuver des bestiaux conduits par une villageoise accorte, fraîche et haute en couleurs, montée sur son âne. La nuit même, le spectacle sera égayé par quelque drame de lumière, soit que des paysans allument une bourrée pour pêcher des écrevisses, soit qu'aux rayons de la lune à demi voilée, des voyageurs et des animaux, traversant un pays boisé, passent par une clairière marécageuse où tremble leur image.

Ainsi l'artiste, maître de la réalité, l'éclaire de ses regards, la transfigure selon son cœur, et lui fait dire ce qui n'est point en elle, le sentiment, et ce qu'elle ne saurait ni posséder ni comprendre, la pensée.

Mais le paysage, déjà marqué à l'empreinte d'un caractère personnel, est-il susceptible d'être agrandi par le *style?* Deux grands peintres français l'ont affirmé d'une manière éclatante : Nicolas Poussin et Claude Lorrain. L'un et l'autre, sans sortir de la vérité, nous transportent dans les contrées que leur imagination a embellies, et, avec des éléments réels, ils composent un ensemble idéal. Leurs arbres choisis présentent des formes heureuses, dont la silhouette remplit l'espace, mais ne le déchire point ; leurs lignes, accidentées sans bizarrerie et contrastées sans violence, conservent dans leur opposition même une ampleur solennelle et un calme plein de majesté. Les *fabriques*, c'est-à-dire les constructions dont leur paysage est orné, rappellent les peuples et les temps antiques. Celles de Poussin marquent la Sicile, la Grèce, l'Égypte, de sorte qu'on n'est pas surpris de voir, au bord des eaux qui les baignent, Galatée poursuivie, Diogène jetant son écuelle, ou Moïse sauvé par la fille de Pharaon. Les fabriques de Claude se rapportent quelquefois à l'âge d'or, à ces temps fabuleux où la vie était une longue respiration du bonheur, où la terre de Saturne était habitée par des faunes et des nymphes, où les cavaliers étaient des centaures. Par une transmigration sublime de son âme, Claude se souvient d'avoir vécu jadis parmi les bergers de Théocrite, d'avoir entendu la flûte de Pan, et sur sa toile baignée de lumière il creuse des distances infinies qui ne sont pas seulement les profondeurs de l'étendue, mais les perspectives de l'âme. Tantôt il représente un temple en ruine sous les ombrages d'un bois sacré qui fuit à perte de vue, tantôt il peint, avec une vérité qui étonne, un golfe imaginaire où des navires, construits dans les chantiers de l'idéal, partent pour de lointains voyages sur des mers que jamais la tempête n'agitera.

Aucune autre école de peinture n'a su donner une pareille grandeur au paysage ni tant de poésie. Il y a de la poésie en effet, et de la grandeur, à retrouver le passé de l'histoire dans la nature présente, à transformer la campagne en Élysée, pour en faire le séjour vraisemblable des demi-



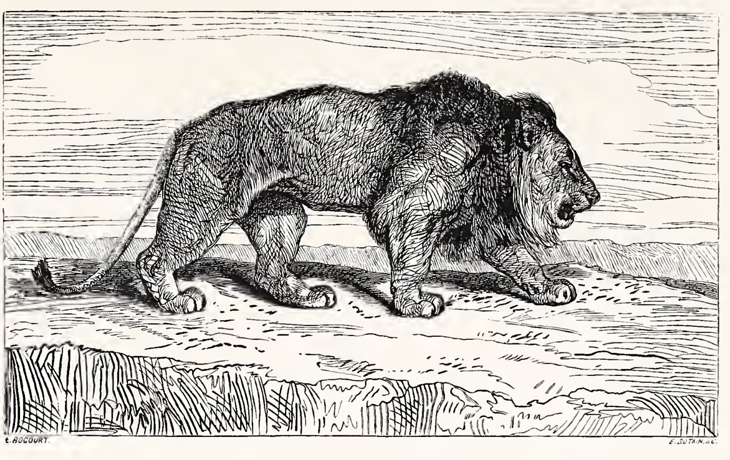
EXEMPLE DE PAYSAGE HÉROÏQUE.

Mercure et Argus, par Claude Lorrain.

dieux ; mais à la condition de ne pas perdre de vue les accents du vrai, de ne pas substituer au caractère des champs et des bois la représentation factice d'une utopie. Rien de plus contraire aux lois de l'art que le paysage *historique* ou *héroïque* réduit en système et devenu poncif. Mieux vaut cent fois un bout de tertre naïvement rendu par Karel Dujardin, un petit ruisseau familier peint par Van de Velde, ou même, sans aller si loin, un chêne de Bruandet. Le paysage historique n'est beau que lorsqu'il est sincère, c'est-à-dire quand, au lieu d'être l'ouvrage d'un professeur qui n'a pas senti ce qu'il voulait exprimer, il émane d'un maître qui exprime ce qu'il a senti.

Les *Animaux* appartiennent au génie de l'imitation toutes les fois qu'ils forment le principal objet de la peinture. Ils ne doivent être simplifiés et agrandis par le style que s'ils figurent dans une composition fabuleuse ou dans quelque scène auguste, à la suite des dieux. Ils sont alors considérés en quelque sorte comme emblématiques, et les imiter de trop près serait une puérilité et un contre-sens. Quand Cybèle passe sur son char tiré par des lions; quand un attelage de panthères conduit Bacchus triomphant, il ne convient point de rendre avec une vérité trop positive les pelages de ces animaux, les détails de leurs crinières, les mouchetures de leurs robes. Il faudra que leur image conserve quelque chose de mythique, parce que de tels animaux n'étant guère là que des symboles participent de la divinité qu'ils accompagnent. Combien seraient mal venus dans une décoration illustre les chevaux du Soleil et ceux de Neptune, si le peintre, se bornant à les copier d'après nature, n'avait pas imprimé à son dessin un caractère plus grand encore qu'on ne peut l'observer dans les individus vivants, et n'y avait mêlé, à l'exemple d'un Jules Romain ou d'un Polydore, quelques accents surnaturels ! Lorsqu'ils ont joué un rôle dans l'histoire et qu'ils ont été au service des héros, les animaux peuvent encore recevoir l'empreinte du style. Que des taureaux et des bœufs, ornés de bandelettes, soient traînés au sacrifice par le victimaire, ce n'est pas à l'étable que l'artiste ira les étudier, s'il veut les mettre à l'unisson des personnages qui composent le drame du tableau. Il aimerait mieux en pareil cas s'inspirer des bas-reliefs antiques ou des pierres gravées, parce que les bêtes y sont présentées sous une forme abrégée et fière qui les élève au-dessus de la vérité banale, et aussi parce que, chaque peuple ayant eu sa manière de voir et de comprendre les animaux, il importe de les représenter selon l'esprit de ceux qui furent leurs maîtres.

Il est au surplus des animaux dont la noblesse est tellement consa-



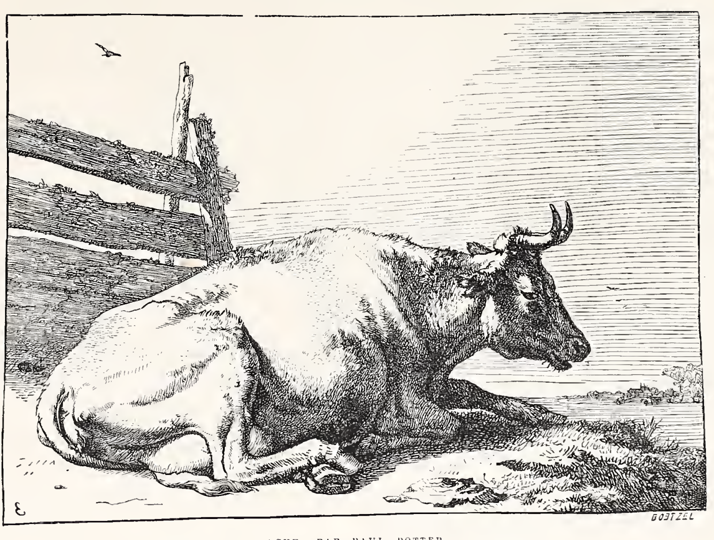
LION, PAR BARYE.

crée par les religions anciennes et par les histoires, qu'il n'est plus permis d'échapper à la tradition qui les a depuis si longtemps ennoblis. Tels sont le cheval, le lion, l'éléphant, le tigre, le sanglier, la biche, le bélier, la chèvre, l'aigle, la chouette, l'ibis, le serpent, le dauphin, le cygne, la colombe, la tortue... En dehors même des idées que leur présence réveille, les animaux sont d'autant plus susceptibles d'être idéalisés par le style qu'ils sont plus sauvages. Ceux que nous avons à tout moment sous les yeux, et qui se trouvent associés à notre vie domestique, ceux-là demandent une observation intime et les grâces de l'imitation. Les moutons et les vaches qui furent sculptés par les élèves de Phidias sur la frise du Parthénon sont rendus avec une extrême naïveté, tandis que les mufles de lions qui couronnent la cymaise des corniches rappellent la nature de plus loin et de plus haut.

De nos jours cependant il s'est trouvé du style dans l'image de certains animaux féroces que le peintre semblait avoir estampés dans le désert, parce que l'essence du style lui est apparue un instant dans le réel de la bête vivante.

Si Jean Fyt et Jean Leducq étudient les mœurs des chiens, si Hondecoeter et Simon de Vlieger s'attachent aux drames de la basse-cour, leur but unique est d'imiter fidèlement leurs modèles, d'être vrais, et d'être curieux par la vérité poursuivie et reproduite dans le menu. Paul Potter lui-même n'a pas d'autre ambition, lui qui a le don de nous ravir en peignant les vaches et les brebis du pâturage, et qui sait si bien, par la langue du dessin et de la couleur, nous rendre sensibles les idiomes inconnus et la poésie cachée de ce monde obscur, où vivent comme en un songe les êtres inférieurs.

Si l'artiste s'amuse à prendre pour sujet principal un âne flânant sur le pré, comme l'a fait une fois Philippe Wouwermans, de quelle manière nous intéressera-t-il à son modèle, autrement que par le détail? Après avoir vaqué à ses chardons, le baudet s'est arrêté sur l'herbe courte, au bord d'un ravin, et il semble occupé philosophiquement à humer le frais, à écouter, pensif, le bruit de l'eau. Son échine osseuse et ses grandes oreilles se détachent en vigueur sur un ciel clair. Involontairement, l'on s'approche de la bête et l'on remarque les variétés de son poil, ici noir, là grisonnant, fauve par places, taché de blanc sous la panse, accidenté de tons fins, brillants et argentés. On observe les endroits du pelage qui ont été dénudés par le frottement du licou, les écorchures cicatrisées, les retroussis de la corne déformée par l'usure. On se plaît enfin à scruter la physionomie de cet animal rêveur, et sa quiétude profonde... Mais supposez maintenant que la scène change, que cet âne



VAÇHE, PAR PAUL POTTER.

des champs devienne l'âne des Écritures; qu'il soit arrêté par l'ange de Balaam, ou qu'il porte Jésus en triomphe dans Jérusalem, quelle lourde faute ce serait d'insister sur les petits détails qui nous charmaient tout à l'heure ! Dans l'une des deux peintures, si admirables, qui décorent le chœur de Saint-Germain-des-Prés, Hippolyte Flandrin a donné un bel exemple du style qui transforme les bêtes les plus humbles, quand elles sont mêlées aux actions divines.

Un moyen de rehausser l'imitation des animaux, c'est d'y mettre ce feu, cet élan, cette surexcitation de la vie, qui prêtent aux passions animales quelque chose des passions humaines, et que Léonard de Vinci, Rubens, Sneyders, ont si bien exprimés dans des sujets de chasses et de batailles.

Les *Batailles* et les *Chasses* — la chasse n'est qu'une manière de bataille — ont cela de commun, qu'il est impossible de les peindre avec une vérité autre que la vraisemblance. Comment représenter en un seul moment une action qui a duré tout un jour? Comment conserver dans le tableau l'exactitude des mouvements stratégiques, la précision du bulletin, la fidélité de l'histoire? Le talent du peintre consiste évidemment à choisir le trait le plus intéressant de l'action, l'épisode le plus caractéristique, l'instant décisif.

Toute peinture, en effet, est soumise à la loi rigoureuse de l'unité. Or, l'unité d'une bataille ou d'une chasse, il faut bien que le génie l'invente, ou qu'il sache la démêler à travers les complications d'un long récit. De quoi s'agit-il? De nous donner une forte idée du combat, une impression mémorable, en frappant sur notre imagination un seul coup, un grand coup. Dans sa *Bataille d'Aboukir*, Gros personnifie heureusement les deux armées, les deux races, les deux courages, par le choix d'un épisode dont le spectateur se souviendra. Pendant que Mustapha, désarçonné, désarmé, frémit de se voir abandonné des siens, et d'une main indignée veut retenir les fuyards, son fils, pour lui sauver la vie, ramasse le sabre paternel et le présente au général Murat, qui, aussi beau dans la mêlée qu'à la parade, arrête court son cheval arabe, et, par ce geste élégamment héroïque, épargne le vaincu.

Dans sa sublime *Bataille d'Eylau*, le même peintre résume en une seule figure le spectacle d'une désolation immense. Au premier plan, ce sont des groupes de morts sous la neige, des mourants qui, se réveillent au bruit de l'escorte impériale, des ennemis blessés et farouches que nos chirurgiens pansent malgré eux. Puis, sur un terrain d'une vaste étendue, l'on aperçoit des régiments entiers couchés par terre, des lignes

de soldats qui conservent leur rang dans la mort, et d'autres qui attendent, rangés, leur tour de mourir... Mais tous ces épisodes n'empêchent pas que l'œil ne revienne constamment à la figure de Napoléon, à ce pâle visage qui cherche au ciel une étoile disparue, et qui, sans cesse présent aux regards, forme l'unité de ce grand désastre.

Quelquefois, l'unité consiste dans l'absence d'un épisode dominant, et la bataille est alors l'image de deux armées qui semblent obéir au souffle de deux vents contraires, et ne faire de mille carnages qu'une seule tuerie. Cependant, tout n'est-il pas encore de pure invention dans un pareil tableau, et quelle part sera faite à l'imitation ou à la mémoire, là où tant de scènes, de mouvements, de gestes, d'attitudes, n'ont duré qu'un instant, à supposer même que le peintre, mêlé au combat, ait eu le loisir de les voir?

Il était permis à Raphaël, dessinant la *Bataille de Constantin*, d'y introduire le grand style, rendu possible par l'action de figures à demi nues et par la tournure des armes antiques. De telles peintures représentant, sous des formes supérieurement belles, les éternelles horreurs de la guerre, et sous les traits d'un père qui ramasse le cadavre encore chaud de son fils, les éternelles douleurs qui suivent les sacrifices humains, de telles peintures, disons-nous, appartiennent à l'ordre le plus élevé dans la hiérarchie de l'art. Il en est ainsi des *Batailles d'Alexandre*, auxquelles Charles Lebrun a su imprimer un caractère vraiment épique.

Pour ce qui est de la bataille moderne, avec ses vérités officielles et ses uniformes obligés, elle est condamnée à n'avoir guère qu'une valeur anecdotique, parce qu'elle serait inintelligible si le peintre avait la prétention de développer le plan du général en chef, et de nous montrer les ensembles, les grandes manœuvres. Horace Vernet dans ses peintures, Raffet dans ses lithographies, ont essayé pourtant de s'en tenir, au moins en partie, à l'identité des temps et des lieux, et à la physionomie positive des personnages. Ils ont cru sentir qu'il serait ridicule de transfigurer des militaires qu'on avait pu rencontrer dans les rues de Paris, entre deux batailles, et sans hésiter entre la fadeur d'une allusion et l'énergie du vrai, photographié cette fois par l'esprit, ils ont trouvé piquant de peindre l'héroïsme en capote et en képi, comme ils ont trouvé juste d'illustrer, en même temps que les chefs populaires, ce grand homme collectif qui est le régiment. Par malheur, un tel respect des bulletins et des rapports prête une importance excessive aux petites vérités, aux

petites choses, aux boutonnières, aux courroies, aux aiguillettes, aux passe-poils, aux boutons de guêtres, sans que l'artiste ait la faculté d'oublier ces détails et de les taire, parce que l'intérêt actuel de son œuvre est à ce prix.

Michel-Ange disait un jour à François de Hollande : *Quel peintre serait assez niais pour préférer le soulier d'un homme à son pied?* En ce peu de mots était formulé un des principes de la peinture. Michel-Ange affirmait ainsi la supériorité du nu sur le vêtement, et, par suite, la supériorité de la draperie sur le costume. Sans être aussi austère que la sculpture, l'art du peintre grandit à mesure qu'il s'affranchit des convenances purement conditionnelles et locales. Le costume varie d'un lieu à un autre, il change selon les temps, il est souvent une affaire de caprice et de mode; la draperie, au contraire, est éternelle parce qu'elle est le vêtement de l'humanité. Aussi, tandis que la peinture familière redouble d'intérêt lorsqu'elle ajoute à la mise en scène des mœurs le piquant des costumes, le grand art répugne aux figures costumées et n'admet volontiers que les figures drapées.

Raphaël, lorsqu'il eut entièrement rompu avec les usages gothiques et dépouillé l'habitude contractée par lui, chez Pérugin, son maître, d'habiller les personnages de l'Évangile selon la mode de Florence ou de Pérouse, Raphaël comprit ce qu'il y a de grandeur dans la draperie grecque. Les manteaux qui couvrent les philosophes de l'*École d'Athènes*, comme ceux dont s'enveloppent les *Prophètes* de la chapelle Sixtine, n'ont pas été coupés par les tailleurs de Rome, mais imaginés, jetés et ajustés par le goût suprême de Raphaël, par le libre génie de Michel-Ange.

L'École vénitienne, si charmante d'ailleurs et si pompeuse dans Véronèse, si imposante dans Titien, reste inférieure, comme ensemble, aux écoles romaine et florentine, pour avoir étalé des étoffes au lieu d'étudier des draperies, pour s'être complue aux habillements de théâtre, et à spécifier le satin, le taffetas, le velours, le brocart, dans l'unique but de varier le plaisir des yeux. Par la profusion de leurs costumes, les Vénitiens ont été entraînés à des bizarreries inconvenantes, au tapage des couleurs, et à ce style d'apparat, si brillamment renouvelé par Rubens, qui conduit peu à peu à négliger les sentiments et les idées pour remplacer l'éloquence de l'art par des phrases pittoresques.

Il est cependant un genre de peinture auquel la draperie ne saurait convenir : c'est le *Portrait*.

Ici, la vérité de l'imitation paraît être une qualité de premier ordre, et la ressemblance par le vêtement une nécessité. Toutefois, le portrait est une des plus hautes branches de l'art, et il n'est pour y exceller que les artistes d'élite. Ils se nomment: en Italie, Titien, Raphaël, Léonard de Vinci, André del Sarte; en Espagne, Velazquez; en Allemagne, Holbein et Albert Dürer; dans les Pays-Bas, Antoine More, Rubens, Van Dyck; en Angleterre, Reynolds et Lawrence; en France, Rigaud, Largillière, David, Gérard, Ingres.

Si les ouvrages de l'art doivent être mesurés au degré d'esprit que ces ouvrages demandent, la perfection du portrait est le dernier mot de la peinture. En effet, le modèle qui en apparence nous fait la loi, qui nous impose la singularité de ses traits, l'originalité de sa coiffure, la coupe de ses habits, sa manière d'être habituelle, de la tête aux pieds, le modèle, dis-je, laisse encore au peintre des libertés sans nombre. Ces traits profondément personnels, que profondément il faut accuser, il a cent moyens d'en modifier la physionomie, d'en corriger la laideur, en choisissant la face, le profil, le trois quarts, en baissant, relevant ou retournant la tête, en adoptant une pose qui dissimule les côtés insignifiants et mette en évidence les aspects favorables, en appelant à son aide la lumière et ses douceurs, l'ombre et ses mystères, le fond et ses prestiges.

S'attaquer à l'expression de la vie, et de la vie intelligente, est-il rien de plus difficile? Et comment y parvenir? Sera-ce par une imitation littérale? Si une telle imitation suffisait, le meilleur peintre de portraits serait le photographe. Qui ne sait pourtant combien est trompeuse la vérité, prétendue infaillible, de l'image photographique? Le peintre doué d'un esprit peut évoquer l'esprit de son modèle; mais comment une machine pourrait-elle évoquer une âme? Mise en présence d'une figure humaine, la photographie, suivant la belle expression du sculpteur Préault, ne nous donne que « la suie de la flamme. »

Devant un être qui sent et qui pense, tout doit être senti et pensé, et par conséquent tout doit être choisi, tout, dis-je, l'attitude, la physionomie, les lignes de l'ajustement, le clair-obscur, la couleur, les accessoires et jusqu'à la proportion relative du cadre, qui est susceptible de rapetisser ou d'agrandir le modèle. Si la personne est de haute stature, il conviendra de rétrécir le champ au-dessus de sa tête, de manière qu'elle semble, pour ainsi dire, toucher au plafond du tableau; si elle est de petite taille, sa petitesse sera indiquée assez clairement par la distance ménagée entre le sommet de la tête et la bordure.

L'attitude? C'est un des plus grands moyens d'expression dans le

portrait. Que d'essais, de tâtonnements et de sagacité ne faut-il point pour que la pose paraisse trouvée et non cherchée, saisissante et cependant naturelle! En faisant poser Henri VIII debout et de pleine face, tout simplement, tout droit, la canne à la main et un bras tombant, Holbein a pu manifester avec énergie les instincts et les appétits de ce gros homme, de cet étalon obèse et vorace qui remplit son cadre à le faire éclater. On voit mieux ainsi son masque rond, sa petite bouche cruelle, ses narines étroites et pincées, ses yeux de marcassin, ses tempes qui se gonflent, et ses mâchoires qui, par leur énorme développement, entraînent l'intelligence dans la région des viscères. Depuis Holbein, l'école anglaise a brillé par la variété des attitudes. Reynolds, dont l'imagination, sous ce rapport, fut si inventive, a eu très-souvent de belles rencontres, notamment lorsqu'il a peint le célèbre docteur Johnson : l'œil à demi clos, le front soucieux, les mains entr'ouvertes comme si elles allaient saisir une pensée encore flottante, il paraît plongé dans l'extase de la méditation et agiter quelque grand problème dans les replis de son intelligence, *in alta mente*. Reynolds n'a pas été moins bien inspiré dans le portrait d'un capitaine qui, tourné vers le spectateur, saisit la crinière de son cheval vu de croupe, et va monter en selle pour aller se jeter au loin dans une bataille.

Nos modernes, depuis un siècle, ont en ce genre quelquefois enchéri sur leurs devanciers, par le besoin d'exagérer l'exception, d'outrer l'accident, pour exprimer certains types étranges, certains tempéraments qu'ont engendrés le croisement des races, le courant des pensées neuves et les décisions de l'histoire. De nos jours, M. Ingres, dans le portrait de Bertin l'aîné, a su exprimer avec une singulière insistance le caractère de son modèle, rien que par l'attitude qu'il a surprise en lui après avoir observé ses allures pendant des mois entiers. Assis familièrement et accablé d'embonpoint, le personnage pose ses deux mains tournées en dedans sur ses cuisses écartées, et de ses bras arrondis il semble soutenir le poids de sa corpulence. Chose en vérité surprenante et admirable, ce portrait où revit en traits indélébiles une individualité qu'il serait impossible de confondre avec aucune autre, il est plein de style en son imitation, parce qu'il est vrai d'une vérité typique, c'est-à-dire qu'il nous apparaît comme une personnification de la haute bourgeoisie de notre temps, classe forte, intelligente et tenace, dédaigneuse de ce qui est au-dessous et au-dessus d'elle, et en qui l'orgueil du doctrinaire se mêle au positivisme du négociant, et au sans-gêne que donnent les fortunes conquises par le travail. Et pourtant, comme elle est intime et profondément particularisée, la physionomie de l'original, non-seulement par l'expres-

sion interrogative de son œil perçant, par le léger désordre de ses cheveux et par ses mains boudinées dont les doigts se terminent en fuseaux, mais encore dans les plis du gilet et de la redingote, dont la physionomie optique achève la physionomie morale du portrait !

La physionomie ? Elle est aussi dans l'individu une vérité générale



BERTIN L'AÎNÉ, PAR INGRES.

que le peintre ne saurait au premier coup deviner, car il arrive chaque jour qu'un homme rude a une veine de douceur, et qu'une nature douce a des accès de violence. Jaloux de ressaisir l'unité du caractère à travers les expressions accidentelles ou trompeuses, Van Dyck retenait ses modèles à dîner pour mieux épier l'instant où leur physionomie véritable se trahirait, où le naturel, chassé par des convenances factices, *reviendrait au galop*. Holbein y avait réfléchi, et regardé de très-près, lorsqu'il a peint ce vieillard ascétique et doux, dont les mains osseuses,

croisées l'une sur l'autre, redisent sa maigreur et sa tristesse, accusées déjà par son visage flétri, par ses yeux que la méditation a creusés, par ses joues caves et par ses lèvres minces, accoutumées au silence. Le bonnet noir enfoncé sur ses oreilles, la pelisse fourrée qui recouvre ses épaules, la table à laquelle il s'appuie, tout achève de nous montrer en lui un homme du nord qui vit dans l'intérieur de sa maison et de ses pensées. « Comment ne pas l'aimer, dit Paul Mantz, cette grave et douce « physionomie d'un penseur qui eut, on le devine, toutes les inquiétudes



PORTRAIT PAR HOLBEIN.

« du XVIe siècle, et qui, sans avoir la lèvre moqueuse d'Érasme, a vu, « comme lui, finir l'ancien monde et commencer le monde nouveau! Ces « portraits d'Holbein sont pleins d'idées. Jamais l'âme humaine n'a été « rendue si visible sous le visage qui la laisse transparaître. »

Lignes simples ou tourmentées, brusques ou adoucies, clair-obscur adapté au caractère de la personne, coloris mâle ou tendre, éclatant ou discret, vêtement négligé ou austère, et les accessoires, et les attributs, et le fond, ces divers éléments dans un portrait, sont du ressort de l'esprit. Chacun des grands maîtres les a mis en œuvre, suivant le caractère des personnages représentés, et quelquefois selon son génie. Si le peintre est Léonard de Vinci et qu'il se trouve devant la *Joconde*, il voile d'une amoureuse demi-teinte le portrait de cette femme aimable, au sourire

contenu et provoquant, au regard magnétique. Il l'enveloppe dans une harmonie du mode mineur, afin que la fusion du clair et de l'ombre et la tendresse d'une peinture effumée répondent à la secrète fascination de ce visage et de ce voluptueux regard. Si le peintre est Rembrandt, il répand sur la nature la plus vulgaire une lueur mystérieuse, qui est à elle seule une poésie, un roman de lumière. S'il est Velazquez, il exprime si bien la nuance du tempérament par l'exquise vérité du ton local, que nous découvrons sans effort la consonnance qui existe entre la forme visible et l'intimité de l'esprit. S'il se nomme Van Dyck ou Antoine More, il donne à tous ses personnages le cachet de la gentilhommerie ou l'investiture de la noblesse. S'il se nomme Rubens, il exalte la vie dans l'image de son modèle, il semble y précipiter la circulation du sang, et quand c'est un enfant ou une femme, il y prodigue la fraîcheur, la jeunesse et le soleil. Enfin, si l'artiste est un Titien, tous ses portraits deviennent imposants. Leur beauté nous attire en même temps que leur dignité nous tient à distance. Ils sont parlants, mais silencieux.

Elle est donc nécessaire, elle est donc profonde, et il la faut maintenir, cette distinction ancienne entre le genre et l'histoire, ou, pour dire mieux, entre la peinture familière ou anecdotique et la peinture de style. A l'une convient la vérité individuelle; à l'autre une vérité plus générale et plus fière. Que Teniers particularise avec esprit et avec tous les accents de leur difformité grotesque ses paysans que Louis XIV appelait des « magots; » que Van Ostade détaille la laideur intéressante de ses musiciens ambulants, de ses villageois pauvres et contrefaits; qu'il nous introduise, avec un rayon de soleil, dans cette petite *École de village*, où vingt marmots adorables ont chacun leur manière de bouder le travail et de songer aux buissons : c'est à merveille. Une scène de charlatan forain, une fête publique, une partie d'échecs, une conversation intime, les comédies du ménage, les petits drames de la vie privée, ne demandent, — sans parler du sentiment, — que la justesse de l'observation et le talent d'imiter. Toute prétention au style y paraîtrait mal venue et serait même un contre sens.

Bien autre est la besogne du peintre quand le personnage dont il raconte la biographie est le genre humain. Les formes, le geste, l'expression, et la nature extérieure et le paysage, il soumet tout cela au contrôle de sa pensée, semblable à celui qui, refondant des monnaies vulgaires et usées, les frappe de neuf et en crée d'autres espèces, d'un métal plus pur, d'un titre plus haut. Il sait que, dans les balances de l'histoire, les petites choses sont emportées par le poids des grandes. Il

ne se rappelle plus, comme l'a dit Reynolds, si Alexandre fut petit de taille, si Agésilas fut estropié, si saint Paul avait l'air commun; et dans la représentation de ces héros, il préfère la ressemblance de leur esprit à celle de leur figure. S'il a vu par hasard un jeune garçon, lançant une fronde, se mordre la lèvre, il n'ira pas, à l'exemple du Bernin, donner au vainqueur de Goliath cette expression triviale et accidentelle, sous peine de manquer aux lois supérieures de son art.

La couleur aussi a ses convenances et sa dignité, aux yeux du peintre de style. Quelquefois il la tempère pour plus de sévérité, et il la réduit presque au ton du clair-obscur, ou bien, s'il en trouve l'harmonie trop efféminée, il ne craint pas de la rompre par des transitions soudaines, des rapprochements hardis, qui secouent fortement le spectateur comme feraient les notes saccadées d'une musique guerrière.

Non, non, le plus grand artiste n'est pas celui qui vient dans nos maisons revêtir nos costumes, se conformer à nos habitudes, nous parler l'idiome de chaque jour et nous donner le spectacle de nous-mêmes : le plus grand artiste est celui qui nous conduit dans les régions de sa pensée, dans les palais ou les campagnes de son imagination, et qui là, tout en nous parlant la langue des dieux, tout en nous montrant des formes et des couleurs idéales, nous laisse croire un instant, à force de vérité dans ses mensonges, que ces régions sont celles où nous avons toujours vécu, que ces palais nous appartiennent, que ces paysages nous ont vus naître, que cette langue est la nôtre, et que ces formes, ces couleurs créées par son génie, sont les formes et les couleurs de la nature elle-même.

FIN DU TROISIÈME LIVRE.

ANNEXE AU LIVRE TROISIÈME

GRAVURE

I.

A LA PEINTURE SE RATTACHE LA GRAVURE,
QUI EST L'ART DE RETRACER EN CREUX SUR LE MÉTAL, OU EN RELIEF SUR LE BOIS,
UN DESSIN DONT ON PEUT TIRER DES EMPREINTES.



Graver, c'est dessiner par incision dans un corps dur, pierre, bois ou métal; comme nous l'avons dit au chapitre consacré à la glyptique, ce genre de dessin est de toute ancienneté, puisqu'on en trouve tant d'exemples dans les hiéroglyphes égyptiens, sans parler des cachets que les citoyens de Babylone portaient avec eux, et de l'anneau d'Ulysse sur lequel était gravé un dauphin. Il suffit, au surplus, de jeter les yeux sur une monnaie antique pour y voir un type en relief produit par une gravure en creux, et une aire en creux produite par une gravure en relief. Ce n'est donc pas l'art de graver qui est une invention moderne; c'est uniquement l'art de tirer des impressions sur papier d'une gravure en bois ou en métal. En d'autres termes, c'est le mariage de la gravure avec la presse.

Comme il y a deux genres de gravure bien distincts, la gravure en relief et la gravure en creux, il y a aussi deux sortes d'impressions. La gravure en relief qui se fait ordinairement sur bois, et qu'on appelle pour cette raison xylographique, est un dessin dans lequel les clairs sont creusés profondément, tandis que les ombres et les contours sont ménagés en saillie. Pour imprimer une gravure en bois, on passe sur la surperficie un rouleau d'encre qui noircit seulement les parties saillantes du bois, et l'on obtient une empreinte sur papier, une *épreuve,* en pressant forte-

ment la feuille contre la surface encrée. Avant l'invention de la presse à imprimer, cette pression s'exerçait au moyen d'une brosse ou d'un frotton, comme elle se pratique aujourd'hui encore pour les papiers de tenture, et c'est ainsi qu'ont été obtenues les épreuves du *Saint Christophe* de 1423 qui paraît être, jusqu'à présent, la plus ancienne impression de gravure en bois dont la date soit incontestée.

La gravure en creux, qui se fait ordinairement sur cuivre ou sur acier, consiste à laisser intactes les parties claires du dessin et à ne fouiller dans la plaque de métal que les contours et les parties ombrées. Pour imprimer une telle gravure, on commence par encrer toute la surface de la planche; puis on l'essuie avec un tampon de linge ou avec la paume de la main, de manière qu'il ne reste d'encre que dans les *tailles*, c'est-à-dire dans les sillons creusés par l'artiste. En appliquant alors sur la planche un papier humide que l'on soumet à une très-forte pression, entre deux cylindres vêtus de laine, on fait pénétrer la souplesse du papier au fond des tailles où il va chercher le noir.

On donne le nom générique d'*estampes* aux images obtenues sur le papier par voie d'impression. Bien que toute estampe soit une épreuve et toute épreuve une estampe, le mot épreuve se prend dans une acception plus restreinte. Il signifie essai, quand le graveur, pour éprouver son travail, en tire une empreinte, et il s'emploie dans un sens relatif, quand on parle d'une estampe comparée à une autre estampe tirée du même cuivre. On dit, par exemple : mon épreuve est meilleure que la vôtre. Une épreuve est brillante ou boueuse suivant que la planche a été bien ou mal essuyée; elle est grise, elle est pâle, quand la pression a été insuffisante, ou que la planche usée à la surface commence à perdre la plénitude et la franchise de ses noirs. En un mot l'épreuve est à l'estampe ce que l'exemplaire est au livre.

S'il est vrai qu'il n'existe en Europe aucune épreuve d'une gravure en bois antérieure au *Saint Christophe;* s'il est vrai que la *Vierge entourée de saintes,* que possède la Bibliothèque de Bruxelles, et qui est datée de 1418, ait subi quelque altération dans son millésime, la première estampe xylographique a précédé de quelque trente ans la première estampe tirée d'une gravure en creux sur métal par un orfévre florentin, Maso Finiguerra.

Coïncidence merveilleuse! la gravure, qui est l'imprimerie des beaux-arts, fut découverte au moment où l'on inventait l'imprimerie, qui est la gravure des belles-lettres. Le moyen de populariser les œuvres de l'artiste naquit dans le même temps que le moyen de propager les pensées du poëte ou du philosophe. Oui, en l'année 1452, à peu près à l'époque où Gutenberg et Faust imprimaient à Mayence leur première Bible latine,

dite *à quarante-deux lignes,* le Florentin Maso Finiguerra créa les premières estampes en prenant des empreintes sur une patène d'argent qu'il avait gravée pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Florence. Comment il fut amené à sa découverte et en quoi elle consistait, c'est ce qu'il importe d'expliquer.

Comme tous les orfévres de son temps, Finiguerra ornait de dessins gravés en creux ses ouvrages d'orfévrerie, tels que poignées d'épée, coffrets, coupes, calices, reliquaires, patènes. Ces ornements délicats exécutés en petit — les plus grands ont, par exception, 10 centimètres — s'appellent en Italie *nielli* et en France nielles. Ce nom vient du latin *nigellum,* noirâtre, et voici pourquoi on l'avait appliqué aux gravures exécutées par des orfévres. Lorsque l'artiste avait terminé son travail, il répandait dans



NIELLE ITALIEN.

Collection de M. Émile Galichon.

les creux de sa gravure une sorte d'émail noirâtre, *niello,* dont la composition est soigneusement décrite par Benvenuto Cellini dans son traité de l'orfévrerie (*Trattato dell' oreficeria*). Une fois entré dans les sillons de la gravure, cet émail la rendait nettement visible en accusant le dessin qui se détachait en noir sur le ton clair du métal. Mais comme toute retouche était impossible après que le nielle mis en fusion avait été coulé dans les tailles, l'orfévre, avant de procéder à cette opération dernière, prenait une ou plusieurs empreintes avec de l'argile, pour se rendre compte de son travail et pouvoir le corriger au besoin. Sur l'argile, la gravure se présentait en relief et dans le sens opposé, c'est-à-dire que si, par exemple, une inscription était tracée, dans l'original, de droite à gauche, elle se trouvait, dans l'empreinte, de gauche à droite. Maintenant, pour voir son travail comme il l'aurait vu sur la planche niellée, l'orfévre coulait du soufre sur l'argile et, après avoir coloré avec du noir de fumée les sillons du soufre, il en tirait une épreuve en sens inverse,

une *contre-épreuve*, qui rétablissait à ses yeux la gravure dans son véritable sens, remettant de droite à gauche l'inscription qui s'offrait, dans l'épreuve, de gauche à droite.

Ces procédés en usage, Finiguerra les avait employés lorsqu'il grava pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Florence, une de ces patènes auxquelles on donnait le nom de *paix*, parce qu'elles étaient destinées à recevoir le baiser de paix dans les cérémonies religieuses. Après avoir tiré en soufre deux empreintes, Finiguerra eut l'idée d'en tirer une sur la planche d'argent avec du papier humide qu'il pressa au moyen d'un rouleau, *con un rullo tondo*, dit Vasari, et l'épreuve ainsi obtenue fut la première estampe d'une gravure en creux.

Cette épreuve, relique inestimable, se conserve au Cabinet des estampes de Paris, où elle avait échappé à tous les regards, lorsqu'elle fut exhumée en 1797 par l'abbé Zani, ainsi que le racontent un témoin oculaire, M. Duchesne (*Essai sur les nielles*), et l'abbé Zani lui-même (*Materiali per servire alla storia dell' incisione in rame*). On observa que la fortune, par une attention délicate, avait réservé à un Italien la découverte de l'estampe qui prouvait, à l'encontre des prétentions allemandes, les origines italiennes de la gravure imprimée. Et comme si aucune pièce ne devait manquer à l'information de ce curieux procès historique, vidé aujourd'hui, les deux épreuves en soufre, tirées par Finiguerra, existent encore, l'une à Gênes, dans la collection Durazzo, l'autre au British Museum, à Londres.

Cependant, l'invention de Finiguerra, qui en était une pour l'Europe, n'était pas nouvelle dans le monde, car nous savons à n'en pas douter, notamment par le témoignage du Vénitien Marco-Polo, qui voyageait en Chine au XIII[e] siècle, qu'à cette époque les conquérants mongols firent graver, sur planches de cuivre, des assignats qui s'imprimaient sur du papier de mûrier (*Recueil des monnaies de la Chine*, par le baron de Chaudoir). L'orfévre florentin ne fit donc que retrouver un secret déjà connu dans l'Asie orientale, qui connaissait aussi de temps immémorial l'art d'imprimer sur étoffes des gravures en relief. Quoi qu'il en soit, sa découverte fut immense et d'une portée incalculable. D'abord parce que, en multipliant les empreintes d'une œuvre originale, l'imprimeur la répand dans le monde entier et lui assure une durée qui peut presque devenir éternelle ; ensuite parce que les finesses de la gravure, l'énergie de ses ombres, la franchise ou la douceur de ses clairs, la profondeur de ses lointains, la variété de tons qui lui prête un coloris, demeurent insaisissables sur le fond rouge du cuivre ou le fond triste du bois, et ne sont rendues sensibles que par la blancheur du papier... Et quel instrument de

civilisation! quel bienfait pour le génie! quelle source de jouissances pour ceux qui l'admirent, et pour ceux qui, par la gravure, apprendront à l'admirer!

II.

L'ART DU GRAVEUR EST SOUMIS A CERTAINES LOIS GÉNÉRALES, BIEN QU'IL EXISTE DES CONVENANCES PARTICULIÈRES POUR CHACUN DES DIVERS GENRES DE GRAVURE.

La gravure est un dessin qui se fait avec un instrument d'acier au lieu de se faire avec une plume ou un crayon. Si ce dessin est une invention du graveur, il en faut juger d'une manière générale comme de tout autre dessin. Si c'est la reproduction d'un ouvrage d'art, peinture, sculpture, architecture, camée, monnaie, médaille, vase, ornement, la première qualité du graveur est la fidélité, en ce sens qu'il doit, non-seulement rendre l'original trait pour trait, en redire les contours et les reliefs, mais encore, et surtout, conserver l'esprit et l'aspect de l'ouvrage reproduit, en faire valoir les qualités, en avouer même les défauts, enfin en révéler franchement le caractère.

S'agit-il d'une peinture, le graveur n'ayant à sa disposition, en ce qui touche la couleur, que du noir et du blanc, cesse d'être un copiste pour devenir un traducteur. Il traduit vraiment en clair-obscur le coloris du tableau, et faisant abstraction des teintes, il n'en donne que la valeur. Les couleurs étant considérées par lui comme des taches plus ou moins lumineuses, plus ou moins sombres, il grave une draperie jaune, par exemple, avec des tailles plus légères et plus espacées qu'une draperie bleue, de manière que la seconde de ces draperies forme dans la gravure une masse plus foncée que la première.

Pour imiter la perspective des corps, notamment dans l'architecture, le graveur dirigera ses tailles vers le point de vue quand il en sera aux surfaces fuyantes; pour imiter la perspective aérienne, il exprimera par des travaux tendres l'indécision des objets le plus enfoncés dans le tableau, et il réservera les vigueurs nettes pour les parties les plus rapprochées de l'œil. Quant à la diversité des substances, telles que le bois, la pierre, le marbre, les terrains, les arbres, les eaux, les nuages, les étoffes, les chairs, il les fera sentir par des travaux choisis qui varieront eux-mêmes dans les différents genres de gravure.

Les deux grandes divisions de cet art, nous l'avons dit, sont la gravure en creux et la gravure en relief, mais chacune de ces divisions se

subdivise. On distingue, dans la première, la taille-douce, l'eau-forte, la manière noire, l'aquatinte, l'imitation du crayon. Dans la seconde, la gravure en bois et la gravure à plusieurs planches dite en clair-obscur ou en camaïeu, dont le développement a engendré la gravure en couleurs.

GRAVURE EN TAILLE-DOUCE.

III.

QUELQUE IMPORTANTS QUE SOIENT DANS LA TAILLE-DOUCE
LE CHOIX ET LA CONDUITE DES TRAVAUX,
LE GRAVEUR DOIT SE PRÉOCCUPER AVANT TOUT DE RENDRE,
PAR UN DESSIN JUSTE ET EXPRESSIF,
LE CARACTÈRE DU MODÈLE QU'IL VEUT GRAVER.



La gravure en taille-douce est par excellence la gravure classique, celle qui a rendu le plus de services en éternisant les ouvrages des grands maîtres, et celle qui a produit elle-même le plus de chefs-d'œuvre. On l'appelle aussi gravure *au burin*, parce qu'elle consiste à couper le cuivre nu avec cet instrument d'acier, qui, plus ou moins profondément, y trace des tailles nettes, régulières, fermes, mais assez souples pour indiquer par leur direction et leurs allures, par leur renflement ou leur atténuation, et par leurs manières de s'entre-croiser, la qualité matérielle des objets, leur distance apparente, leur effet optique. Copier les contours avec sentiment, mettre bien à leur place le clair et l'ombre, exprimer la nature visible des surfaces, la dégradation des plans, l'inégalité des reliefs, tout cela ne suffit point au graveur : il importe que l'expression soit obtenue par tel procédé plutôt que par tel autre; et c'est le choix du procédé qui constitue l'étroite spécialité de son art.

Un mot d'abord sur les opérations du graveur en taille-douce, — et nous ne saurions en parler ici sans nous souvenir avec reconnaissance des maîtres éminents, Calamatta et Mercuri, qui nous ont appris les lois et les secrets de leur art. — Supposons que le graveur veuille reproduire une figure à demi drapée. Après en avoir fait un dessin très-arrêté, il décalque ce dessin sur le cuivre (ou l'acier) en y marquant, par une suite

de points, les contours de la figure et les endroits où finissent, dans les milieux, les plus fortes ombres, même les demi-teintes. Ensuite il attaque avec un burin le cuivre nu et il y masse les ombres au moyen d'une suite de tailles qui sont appelées *premières*, et qui, suivant dans leur marche le saillant et le rentrant des muscles ou des plis, deviennent plus espacées et plus minces aux approches de la lumière, tandis qu'elles se resserrent et s'épaississent en avançant dans les ombres. Ce premier travail ne suffisant point le plus souvent et laissant pénétrer des blancs purs jusqu'au milieu du noir, le graveur éteint ce blanc en coupant les premières tailles par des *secondes* plus déliées qui les croisent. Mais pour que l'amincissement des hachures soit bien gradué, pour que l'exécution soit partout brillante et unie, l'artiste a besoin de repasser plusieurs fois dans les premiers sillons du burin : c'est ce qu'on appelle *rentrer* la taille. Parfois, au lieu de croiser la première, le graveur y glisse finement et nettement une taille intercalaire, une *entretaille*, qui, laissant encore briller de légers filets de lumière, convient à l'imitation des corps polis et luisants.

Selon que les secondes croisent les premières obliquement ou à angles droits, elles amènent des losanges ou des carrés que l'on peut couper de nouveau par une troisième taille. Tous ces croisements forment de petits triangles lumineux qui empêchent les ombres de s'alourdir, en y conservant une certaine fraîcheur. Le *losange*, quand il est oblong, produit une sorte d'ondoiement qui est mal venu dans les chairs parce qu'il les fait ressembler à un ruban moiré, mais les graveurs s'en servent à propos dans les draperies pour leur donner l'aspect d'une étoffe passée à la calandre.

Bien que les tailles soient amincies à leur extrémité, le passage de la lumière à l'ombre paraîtrait souvent trop brusque : l'artiste, afin de ménager la transition, termine ses tailles par des *points*, qui sont tantôt semés avec un ordre caché, tantôt distribués avec une évidente symétrie.

Telles sont en abrégé les opérations du graveur en taille-douce. Elles se réduisent, comme on le voit, à combiner deux éléments bien simples : le clair, qui sera représenté par le blanc du papier, et l'obscur, qui sera obtenu par des tailles et des points.

Ouvrons maintenant ce portefeuille qui contient une collection des estampes les plus remarquables. En y lisant les annales de la gravure, nous y découvrirons les lois de ce bel art : elles sont en effet burinées sur l'airain par les maîtres graveurs... Et d'abord, ce qui prouve d'une manière éclatante la supériorité de l'art sur le métier, c'est qu'il est des estampes qui, dans leur simplicité rudimentaire, ne présentent aucune habileté

manuelle, aucun choix de travail, et qui sont cependant admirées depuis quatre siècles, et admirables. Si nous feuilletons l'œuvre de Mantegna, quel imposant caractère vont nous offrir, malgré la rudesse primitive des moyens, les bacchanales gravées par le maître, ses combats de Tritons,



TRITON, PAR MANTEGNA.

et ses planches du *Triomphe de César!* Le burin y est conduit avec une monotonie sauvage. Les éléphants caparaçonnés qui portent des torches et des candélabres, les soldats romains qui tiennent les aigles et les trophées, les buccinateurs qui sonnent de la trompette, les taureaux que l'on mène au sacrifice, les drapeaux, les vases, les brancards, tout est gravé de même. Ce sont des hachures courtes, roides et toujours parallèles qui marquent les ombres. Mais comme le graveur accentue fortement les caractères avec son procédé uniforme! Comme il sait, avec ses tailles invariables, varier les expressions! comme il est incisif dans sa naïveté rude! comme il est grand dans sa roideur!

Cependant, une pareille austérité de moyens ne saurait suffire à la gravure. Elle doit être un art qui se distingue du dessin pur. Il faut que le dessin gravé soit rendu plus intéressant par une certaine manière de l'inciser dans le métal, manière qui est à la gravure ce qu'est à la peinture la touche, et à l'écriture la calligraphie.



SAINT GEORGES, PAR MARTIN SCHŒN.

Ce sont les maîtres allemands ou hollandais, Martin Schœn, Albert Dürer, Lucas de Leyde, qui ont imaginé et introduit dans l'art la variété piquante des procédés qui doublent l'intérêt d'une gravure. La *Nativité* de Dürer et l'estampe où est représenté saint Jérôme dans sa cellule, réalisent déjà des perfectionnements après lesquels on n'en désire presque plus. Assis devant un pupitre, saint Jérôme est tout entier à l'étude des Écritures. Une lumière vive entre par deux croisées à petits vitraux dans la chambre de l'anachorète et dessine l'ombre tremblante des châssis sur les embrasures. Tous les objets dont se compose le tableau conservent la physionomie qui leur est propre. Le sapin du plancher y est rendu avec une vérité saisissante par des tailles qui suivent les veines du bois et en tournent les nœuds. Un lion et un renard couchés sur le premier plan sont gravés avec des travaux qui expriment le poil fin du renard, le rude pelage du lion. Les incisions du burin sont établies dans le sens qu'indiquent la perspective, la forme et la nature des choses, et leur dimension dominante. Une courge est suspendue au plafond et l'on sent que la surface du fruit est lisse. Les accessoires, en un mot, jouent un rôle optique très-intéressant, trop intéressant même.

Toutefois il manquait à Dürer, sinon d'avoir connu la perspective aérienne, au moins d'avoir marqué entre les devants et le lointain une

dégradation de plans bien sentie. Lucas de Leyde en donna le premier exemple, en indiquant par une touche de plus en plus légère l'éloignement des objets. Il mit de l'air dans ses estampes et il put y faire respirer un grand nombre de personnages. La planche où, retraçant une fable du moyen âge, il a gravé le *poëte Virgile suspendu dans un panier* par une courtisane, présente sur l'avant-plan des figures qui, franchement, nettement gravées, semblent être à la portée de la main, tandis qu'à un plan éloigné le panier qui porte Virgile suspendu à une fenêtre est rendu par des travaux moins décidés, plus doux, qui font sentir les couches successives de l'air et approfondissent la distance.

Vienne Marc-Antoine, et qu'il entre chez Raphaël pour y travailler sous ses yeux après avoir renoncé à contrefaire les gravures si originales mais si tudesques d'Albert Dürer : quelque chose se produira dans l'art du graveur qui n'y avait pas encore paru. La beauté de l'exécution va s'unir à l'ampleur du style. A la monotonie barbare et sublime de Mantegna va succéder une manière élégante et contenue, variée sans bigarrure, imitative sans minutie. Sous la surveillance de Raphaël, sous l'empire de ses conseils souverains, Marc-Antoine conçoit la gravure comme il la faut concevoir quand on est aux prises avec les grands maîtres. Il la conçoit comme une traduction concise qui met en lumière l'essentiel, qui sait tout indiquer, sait tout dire et qui, privée du langage des couleurs, insiste sur la suprême beauté des contours, accentue le caractère des têtes, les formes choisies, les fières tournures, la force ou la finesse des attaches et des extrémités. Sa manière mâle et sobre de couper le cuivre en le ménageant s'accorde à merveille avec la dignité facile des dessins qu'il interprète. Sans doute sa taille assouplie tourne avec les muscles et par ses mouvements accuse la présence des os, les dépressions ou les renflements de la chair; mais en réservant sur sa planche des lumières étendues, Marc-Antoine arrive à un effet simple, large et puissant; il obtient sur une estampe petite une image grande.

Marc-Antoine est par excellence un graveur de style. Mais que signifient ces mots? Qu'est-ce que le style dans l'art qui a illustré le maître bolonais?

Le style, en gravure, c'est la prééminence du dessin sur la couleur, et de la beauté sur la richesse. Je dis la couleur, puisque le graveur, bien que réduit à l'effet monochrome du blanc et du noir, a cependant sa manière, à lui, d'être coloriste. Raphaël avait inauguré le style dans la gravure; Rubens y introduisit la couleur. Il enseigna aux deux Bolswert, à Wostermann, à Pontius, ses graveurs, qu'ils ne devaient pas négliger la valeur des teintes locales, lesquelles ne sont, après tout, que des notes



LA NATIVITÉ, PAR ALBERT DURER.

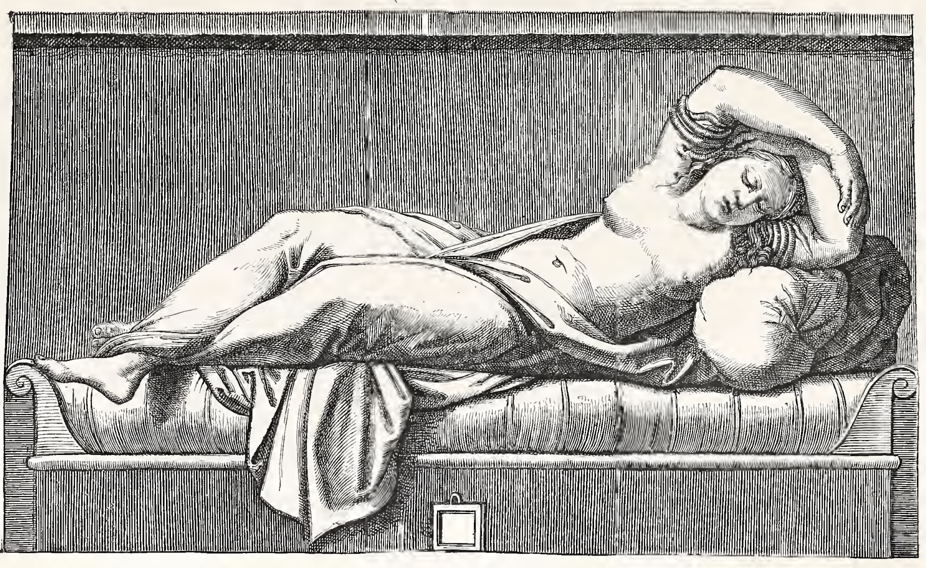
dans la musique du clair-obscur. Le cinabre étant, par exemple, une couleur plus sombre que le rose, devait être rendu sur l'estampe par une plus forte dose de noir. C'était le dernier progrès que pût faire la gravure, ou, si l'on veut, c'était la dernière ressource dont elle pût s'enrichir. Rien n'empêchait maintenant que l'estampe ne fût l'équivalent du tableau. Albert Dürer avait appris comment, par la variété des travaux, l'on imite la variété des substances; Lucas de Leyde avait montré comment on observe la perspective aérienne; Marc-Antoine comment la souplesse de l'outil doit servir au triomphe du dessin : les élèves de Rubens allaient montrer de quelle façon peut être reproduit l'effet d'une peinture, c'est-à-dire sa coloration par la lumière.

Voilà donc notre graveur armé de toutes pièces, car déjà, au temps de Rubens, les plus diverses manières de couper le cuivre ont été trouvées. Les draperies, les chairs, les cheveux, le paysage, l'architecture, la sculpture, tous les objets qui peuvent entrer dans la composition d'un tableau, sont susceptibles d'être caractérisés à la pointe du burin.

Les draperies. — Le graveur en répétera le modelé et il en distinguera la qualité matérielle. Si c'est du linge, il en dira la finesse au moyen d'une taille serrée, délicate et le plus souvent unique. Si c'est du drap, il aura soin de proportionner la largeur de ses travaux à la grosseur du tissu. Il conduira une de ses tailles dans le sens des grands plis et il couchera l'autre taille, ondoyante et souple, sur les demi-teintes que forment les dépressions légères. En se croisant au fond du pli, ces deux tailles y creuseront la vigueur du noir; mais partout où l'étoffe tournera, le travail du burin tournera aussi et ira s'amincir en se perdant sur les limites du contour.

Dans le cas où l'étoffe serait luisante comme la soie ou le satin, le graveur en imitera les cassures par une brusque interruption de la taille aux endroits lumineux, et il imitera le soyeux des ombres par une entretaille qui restera déliée entre les premières, plus rentrées et plus nourries. Cette même entretaille qui produit si bien les luisants sera employée avec succès pour le rendu des métaux, des vases d'or et d'argent, des armures en acier poli. Edelinck, dans ses magnifiques estampes d'après Raphaël, Charles Lebrun et Philippe de Champagne, Drevet, dans son *Bossuet* d'après Rigaud, ont dit le dernier mot de l'art en fait de draperies.

Les chairs. — L'artiste se garde bien de graver celles des femmes et



CLÉOPATRE, PAR MARC-ANTOINE.

des enfants comme celles des hommes. Il choisit pour les premières un travail plus uni et plus gras qui exprime la douceur des chairs et leur morbidesse. Il évite à la fois le carré, qui convient aux matières dures, et le losange oblong dont l'effet trop anguleux manque de suavité. En général, les chairs délicates sont rendues par des tailles brisées emmêlées de points, surtout aux approches du clair. Ces points, aussi ronds que possible, imitent les empâtements de la peinture, soit qu'on les emploie seulement pour terminer les plus faibles demi-teintes, soit qu'on les intercale dans les ombres pour éteindre les losanges lumineux quelquefois placés entre les brisures de la taille qui ressemble alors aux grains inégaux d'un chapelet; les points expriment encore mieux le tendre de l'épiderme et la chaleur de la vie. « Les points, » dit Abraham Bosse (*Traité des manières de graver en taille-douce...*), « se doivent « arranger à peu près comme les briques d'un mur, *plein sur joint*; « surtout il faut y garder beaucoup d'ordre, car soit que l'épaisseur du « vernis trompe ou que cela vienne de quelque autre cause, il arrive, « lorsque la planche a été mordue, que malgré toute la régularité qu'on « y avait observée ils sont encore mal arrangés, et si l'on n'avait soin « d'y remédier en les rentrant au burin, cela ferait une chair qui semble- « rait galeuse. »

Le nu dans les figures d'hommes se grave plutôt avec des points allongés qui, mêlés aux tailles, empâtent la chair, mais en produisant un effet moins doux, moins féminin que les points ronds. Veut-on des modèles de perfection dans le rendu des chairs, il faut voir le *Couronnement d'épines* par Bolswert, d'après Van Dyck; les *Batailles* d'*Alexandre*, de Gérard Audran, d'après Le Brun; le *Vendeur de mort aux rats* par Corneille Vischer; les portraits de Rembrandt gravés par Georges-Frédéric Schmidt; les estampes de Robert Strange. Le mouvement, le renflement des muscles, les plis de la peau, les fossettes, les méplats, la palpitation du tissu cellulaire, la chaleur du nu, y sont imités à ravir.

Les cheveux. — Détailler les cheveux, les graver, pour ainsi parler, un à un, ce n'est pas le meilleur des procédés. Nanteuil, dans ses portraits vivants de Pompone, de Turenne, de Fouquet; Edelinck, dans ceux de Desjardins et de Champagne, en ont usé, il est vrai, mais avec modération. Masson, gravant ses fameuses planches du *Cadet à la perle* (le maréchal d'Harcourt) et de *Brisacier*, affecte d'enlever à la pointe la plus effilée du burin les cheveux détachés d'une perruque, les poils les plus déliés d'une moustache, et il faut reconnaître que l'extrême témérité des incisions produit un effet aigu et métallique. De nos jours, l'éminent

artiste qui a si magnifiquement gravé l'*Hémicycle* de Paul Delaroche a suivi un système contraire : il a traduit les chevelures avec la légèreté voulue, par des tailles relativement espacées qui, au lieu de compter les cheveux comme s'ils étaient peignés au peigne fin, les rassemblent par petites masses et font la même illusion au regard, parce que l'œil, dans les transparences de l'ensemble, supplée la finesse du détail. Il est donc juste de dire que l'artiste est toujours *vrai* quand il saisit l'*esprit* des choses.

Raphaël Morghen, dans l'estampe qui représente le *marquis de Moncade à cheval,* d'après Van Dyck, a voulu imiter à coups de pointe les poils de la bête, et, malgré toute son adresse, il a donné à ces poils ainsi détaillés l'apparence de fils d'archal. Goltzius a été un peu plus heureux quand il a buriné les belles soies, tantôt lisses et longues, tantôt frisées, du chien qui est resté célèbre parmi les curieux sous le nom de *chien de Goltzius.* Mais Blooteling, dans une planche très-précieuse où l'on voit un cavalier chevauchant dans un paysage, a prouvé que la robe d'un cheval étrillé pouvait être gravée à merveille, par une taille ondoyante et unie, comme un corps luisant.

Le paysage se grave rarement au burin pur; on le prépare à l'eau-forte, — nous dirons tout à l'heure en quoi consiste ce genre de gravure, — mais avec discrétion afin que ce travail de l'eau-forte, repris au burin, puisse perdre en quelques endroits les rudesses de la préparation et en conserver dans les autres le brut pittoresque. Pour les terrains, les pierres dégradées, les troncs noueux, les montagnes, les rochers, il convient de briser les tailles, de les quitter brusquement, de les trembler, de les croiser librement en sens divers. Le froid des rochers, leur superficie glissante, leurs cassures, s'imitent fort bien par un croisement qui tend au carré; mais le rugueux des écorces, la surface raboteuse des terrains et des vieux murs s'exprime par un désordre de traits inégaux et courts, de points rudes qui semblent ronger le cuivre et que les graveurs appellent *grignotis.* Il va sans dire qu'il faut tenir compte de l'air interposé, de la perspective aérienne, en indiquant les objets avec plus de douceur et de vague à mesure qu'ils s'enfoncent dans le tableau.

Les eaux, si elles sont calmes, se représentent par des tailles parallèles à l'horizon avec des entretailles déliées et quelques interruptions vives qui rendent le luisant de l'eau. On répète heureusement par des secondes verticales la forme des objets réfléchis dans l'eau et qui avancent sur ses bords, en ayant soin de débrouiller plus ou moins la forme de

ces objets suivant qu'ils se rapprochent du premier plan ou qu'ils s'en éloignent. Si des arbres se mirent dans une eau limpide, on fera bien d'en arrêter la configuration par un contour léger et indécis.

Quand les eaux sont agitées, quand les flots de la mer sont soulevés dans une *marine*, les premières tailles suivent le mouvement de la vague et les contre-tailles se donnent décidément en losange, parce qu'on imite mieux ainsi la transparence des ondes; mais il y faut çà et là quelques dérivations hardies, des irrégularités de burin, des accidents. Balechou, gravant la *Tempête* de Joseph Vernet, a été admirable en ce genre et ne sera point dépassé. Lorsque les eaux tombent en cascades, la taille se mène naturellement dans le sens de la chute, avec une intermittence d'entretailles et beaucoup de brusquerie aux endroits où l'on heurte les clairs.

Les nuages se dessinent par des traits horizontaux, s'ils ne présentent qu'un seul plan et se perdent insensiblement dans le ciel; on a soin alors que la taille, au lieu de former un contour aux extrémités du nuage, y vienne expirer. Si les nues sont tourmentées et tempêtueuses, le burin peut sans doute en figurer le gonflement et l'agitation, mais sans être ballonné partout. Les croisements de taille se feront en losange aigu et rabattu par une troisième, parce qu'on y donnera ainsi de la transparence et une sorte de mouvement; mais ce qu'il y a de floconneux et de vaporeux dans les nuages s'obtiendra par des points légers. En tous cas, les premières doivent dominer franchement les secondes. Callot, La Belle et quelques autres ont employé pour les nuages des tailles tournoyantes : c'est une erreur, le nuage gravé en traits circulaires ressemble à un paquet de laine ou d'étoupe.

Quant au feuillé des arbres, le buriniste masse les milieux et ne détaille guère que les extrémités, toujours selon le caractère des essences. Sa pointe s'allonge et coule sur les branches du saule; elle se hérisse sur les rameaux du chêne et se dilate sur les larges feuilles du platane. Du reste, le graveur paysagiste ne saurait consulter de plus belles estampes que celles de Woolett, où revivent dans leur aspect solennel les campagnes arcadiques de Claude, celles de Baudet, qui reproduisent les paysages majestueux de Poussin, notamment son *Diogène*, enfin celles de Vivarès, de Philippe Le Bas, d'Aliamet, de Surugue, de Dupuis, d'après les paysages agrestes ou féeriques du Guaspre, de Berghem, de Karel Dujardin, de Watteau.

L'architecture. — Que la main du graveur soit conduite par le sentiment de la perspective et qu'ainsi la marche du burin contribue à l'il-

lusion optique : c'est avant tout ce qu'il faut observer. Les tailles qui couvrent les surfaces fuyantes doivent donc se rapprocher en s'éloignant et concourir au point de vue; mais le surcroît de ton que produit ce rapprochement est racheté par quelques entretailles qui se placent dans les endroits où le travail, plus écarté, serait relativement trop clair.

En général, il est convenable que les architectures qui peuvent se trouver dans le tableau soient gravées selon le sens où elles présentent les plus grandes dimensions, que les colonnes, par exemple, soient ombrées par des tailles perpendiculaires dominantes. Les colonnes, en effet, ne font leur office de supports qu'en vertu de leur élévation verticale. Cependant, comme l'architecture n'est ordinairement, dans les représentations du peintre, qu'un motif de décoration secondaire, un fond subordonné aux figures, il importe que le graveur en tranquillise les ombres et les lumières en évitant des tailles trop voyantes. Or, de toutes les hachures que le dessinateur emploie, les verticales sont celles qui viennent le plus à l'œil, surtout quand elles sont espacées. L'artiste les tiendra donc serrées et peu apparentes, afin que le regard soit moins occupé de ce qui recouvre l'objet que de l'objet lui-même. En parcourant la *Vie de saint Bruno*, dans les belles estampes de Chauveau d'après Lesueur, on y verra comment l'architecture peut être gravée avec intérêt, sans toutefois attirer l'attention, sans la détourner : tant il est vrai que le sentiment peut se faire jour même dans le rendu des pierres! La taille monotone du graveur semble glisser tranquillement sur les murailles du monastère. Les scènes du cloître, les chartreux en prière, les cénobites visités pendant leur sommeil par des visions célestes, se détachent sur des fonds d'architecture dont les pilastres, les chapiteaux, les archivoltes, les bandeaux, les saillies, sont accusés modestement, pieusement pour ainsi dire, et sans bruit.

Assurément elles ont de l'importance, elles ont du charme, ces variétés nombreuses dans l'art d'attaquer le cuivre. Mais pourtant, que la beauté du dessin ne le cède jamais à la beauté de l'exécution; que le caractère du modelé passe avant le précieux des travaux. Que de fois, sans s'inquiéter des règles consacrées, des graveurs qui étaient peintres ont fait des chefs-d'œuvre! Voyez les portraits de Jansenius, de Saint-Cyran, de Richelieu, de Jean Morin d'après Philippe de Champagne, et surtout son incomparable planche de *Bentivoglio*, où il s'est égalé à Van Dyck; les chairs y sont pointillées et modelées avec une force et une vie surprenantes, par un mélange du burin avec les morsures de l'eau-forte et les accents libres d'une pointe hardie, irrégulière, expressive. Et n'a-

t-on pas vu, dans le même temps, Jonas Suyderhoef négliger les tailles classiques pour peindre ses estampes, en attaquant, mordant, égratignant le cuivre, afin d'y mieux accentuer les fiers rehauts de Rembrandt, la touche d'Ostade, la manière heurtée de Hals et ses méplats vifs?

De telles infractions aux méthodes reçues valent encore mieux que la prodigieuse dextérité d'un Goltzius quand elle dégénère en élégances bizarres, en affectation. En abusant du principe, d'ailleurs excellent, des tailles *enveloppantes*, Goltzius arrive souvent aux effets les plus contraires à son but. A force de contourner les muscles dans les figures nues, il obtient, non pas la morbidesse des chairs, mais l'aspect du métal. Il est, dans son œuvre, des *Parques* dont les cuisses ressemblent à des cylindres creux, parce que le burin en a deux fois accusé la rondeur; il est telle *Vénus* dont les seins ont l'air de boules en acier, parce que la seconde taille, au lieu de ne servir qu'à fortifier l'ombre, s'est arrondie comme la première autour de la forme.

Goltzius, il est vrai, a eu quelquefois une attention délicate, imitée depuis par Edelinck : sa première taille, après avoir dominé dans le rendu d'un grand muscle ou d'un grand pli, reprend le second rôle, et n'est employée qu'à augmenter le ton, tandis que la seconde, qui n'avait d'abord servi qu'à ajouter du noir, devient dominante à son tour. On peut donc, en étudiant l'œuvre de Goltzius, y trouver à la fois de belles méthodes et des écarts dangereux, mais ce qu'on y apprend surtout et ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que le graveur en taille-douce doit sacrifier toujours l'ostentation puérile du métier à la sérieuse dignité de l'art.

GRAVURE A L'EAU-FORTE.

IV.

LA GRAVURE A L'EAU-FORTE,
QUAND ELLE N'EST PAS UNE PRÉPARATION POUR LA TAILLE-DOUCE,
DOIT ÊTRE GÉNÉRALEMENT EXÉCUTÉE SANS RÉGULARITÉ APPARENTE,
AVEC DES TRAITS LIBREMENT CONDUITS ET RAREMENT CROISÉS,
QUI, NE COUVRANT PAS TOUTE LA PLANCHE,
LAISSENT JOUER UN RÔLE A LA BLANCHEUR DU PAPIER.

Un soir que nous étions à feuilleter sous la lampe quelques portefeuilles de gravures, en compagnie d'un excellent paysagiste, il nous disait : « Les peintres font de la peinture dans leurs bons et leurs

mauvais jours; mais ils ne font de l'eau-forte que dans leurs bons jours. » En effet, ce qu'on entend par eau-forte, parmi les artistes, c'est une composition conçue en un moment de belle humeur, qui se grave à mesure qu'on l'invente, et dont l'exécution s'improvise dans une matinée. Un peintre qui s'est promené à travers champs un jour de poésie *buissonnière*, y a vu et regardé avec complaisance ce que personne ne voit ou ne regarde : des enfants qui jouent sur un bout de pré, une laveuse qui étend son linge, une fileuse à son rouet devant la porte d'une chaumière, une cour de ferme où barbotent des canards, une vache qui rumine, couchée près d'une clôture agreste, un chien endormi au soleil... que sais-je? Ces humbles spectacles, dès qu'ils ont arrêté ses regards, suffiront pour nous charmer et même pour nous attendrir, s'il en a été lui-même charmé ou attendri. Mais le dessin qui nous transmettra son impression devra être rapide, facile, sans apprêt, familier comme une causerie, piquant comme un trait d'esprit.

Le peintre a rencontré, je suppose, une fille de ferme qui menait ses bêtes à l'abreuvoir, et, tout plein de ce souvenir, il veut nous le raconter avec la plume du graveur, qui est une pointe d'acier. La lumière éclairait vivement le vieux mur auquel est adossé la fontaine. Sur le mur blanc, dégradé, se détachaient les animaux à demi cachés çà et là par l'ombre d'un bouquet d'arbres, et dans cette ombre intermittente brillaient les taches claires de divers pelages, tandis qu'un rayon de soleil qui s'était glissé entre deux branches accrochait le bout des cornes ou l'extrémité des longues oreilles. Les tons fauves de la vache, la robe grisonnante de l'âne, formaient, par places, des demi-teintes chaudes ou argentées, et la jeune fille, appuyée sur la margelle, variait les silhouettes, accidentait le clair-obscur, et, sans le savoir, elle achevait la grâce du troupeau... Cette image naïve a saisi le peintre, elle s'est gravée dans son esprit, et plus elle a eu de prise sur sa mémoire, plus il est impatient de la faire mordre sur le cuivre. Son estampe ne sera pas une traduction : ce sera une œuvre originale. Il y écrira lui-même sa pensée et ses souvenirs. Mais comment va-t-il faire pour être à la fois le dessinateur de sa gravure et le graveur de son dessin? Voyons-le opérer.

Il a pris une plaque de cuivre rouge bien plane, et il la fait chauffer sur un brasier en la tenant avec un étau. A un certain degré de chaleur, il passe sur la planche un bâton de vernis, qui se fond à l'instant même, et il égalise cette mince couche au moyen d'un tampon. Ensuite il noircit le vernis en exposant la planche, qu'il remue constamment, à la fumée d'un flambeau, et quand elle est refroidie, il dessine avec une pointe d'acier, sur ce fond noir, des traits aussi libres que ceux de la

plume ou du crayon. Ces traits, en enlevant le vernis, découvrent le métal, qu'ils ont effleuré ou entamé très-légèrement; de sorte que, l'opération finie, on a sous les yeux un dessin rouge sur une planche noire.

Maintenant, pour donner aux traits du dessin la profondeur voulue, il commence par l'entourer d'un petit quai de cire, qu'il fait fondre en y passant une clef très-chaude, de manière à souder le rempart et à rendre impossible toute filtration. Le dessin rouge se trouvant ainsi au fond d'un bassin, le graveur y verse une certaine quantité d'eau-forte, et il laisse le corrosif mordre plus ou moins longtemps, c'est-à-dire ronger, creuser les traits de la pointe, en proportion de la vigueur et de l'effet qu'il veut obtenir. L'acide, n'ayant pas d'action sur le vernis, ne mord que les endroits où la pointe avait mis à nu le métal. Après la morsure, le quai de cire se détruit, le vernis s'enlève avec un chiffon trempé d'essence, et le cuivre, remis à sec, représente, gravé en creux, le dessin dont on peut alors tirer des épreuves.

Longtemps cette manière de graver si simple, si expéditive, si facile à apprendre, avait été en usage chez les armuriers dans le travail de la damasquinerie. On ne sait au juste par qui elle fut appliquée pour la première fois à l'exécution des estampes; mais une des plus anciennes eaux-fortes est un *saint Jérôme* gravé par Albert Dürer en 1512; c'est l'estampe où l'anachorète est représenté à moitié nu au milieu d'un paysage rocheux et désert. Une fois connue dans les ateliers, l'eau-forte séduisit les peintres, et durant le XVI[e] siècle elle fut pratiquée en Allemagne, dans les Pays-Bas et en Italie. Là on vit Parmesan dessiner sur le cuivre, en croquis légers et délicats, des figures sveltes, d'une fierté provoquante, d'un maniérisme élégant; mais ce n'étaient là que des badinages de pointe, des pensées ou plutôt des phrases sans suite, abandonnées à l'état d'ébauche. L'eau-forte ne devait compléter son expression, acquérir sa valeur, on peut dire sa couleur, qu'au XVII[e] siècle. Rembrandt, à vrai dire, en fut l'inventeur, parce qu'il en fut le poëte, le Shakspeare. Ce fut lui qui, d'un simple procédé, fit un art.

Éclairant de son génie cette planche noire, il y fit scintiller tous les phénomènes de la lumière; il sut y graduer toutes les nuances de l'ombre. Personne avant lui n'avait songé à éteindre en quelques endroits la transparence du papier, comme si l'on y eût passé des couches de lavis. Rembrandt obtint cet effet, soit en faisant mordre l'eau-forte à nu avec un pinceau, soit en ménageant les copeaux imperceptibles que la pointe du graveur a soulevés en entamant le cuivre. Ces copeaux, appelés *barbes*, retiennent le noir d'imprimeur et produisent à l'impres-

sion des traînées de salissures imitant les demi-teintes les plus fines, les plus variées, les plus heureuses. Colorée de ces demi-teintes imprévues, l'estampe, sous la main de Rembrandt, devient une sorte de tableau peint à l'eau-forte, car il peut tranquilliser telle ou telle partie de sa gravure, y faire sommeiller la lumière et y mettre, pour ainsi parler, du silence. De là ces effets mystérieux au milieu desquels il nous montre



LA FAISEUSE DE KOUCKS.

Eau-forte de Rembrandt.

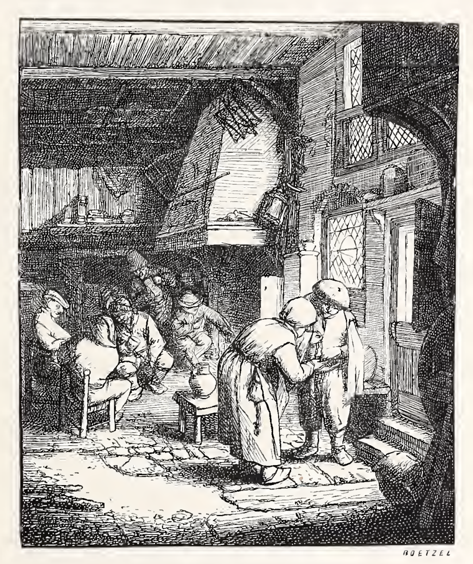
un vieillard plongé dans une lueur nocturne, ou le Christ mort qui descend dans la nuit du tombeau.

Ainsi, dès que Rembrandt paraît, l'eau-forte se transforme, elle s'enrichit de ressources nouvelles, mais pour nous prouver, par l'exemple même de ce grand maître, que les artifices du métier, les petits secrets, les *recettes*, sont subordonnés à l'intention du dessinateur et à son génie, beaucoup plus dans l'eau-forte que dans la gravure en taille-

douce. « En voyant les estampes de Rembrandt, dit un critique fort habile, M. Henri Delaborde, on est plus touché du sens mystérieux de ces rêveries passionnées que de la forme sous laquelle elles apparaissent. En voyant le *Christ guérissant les malades*, l'*Ecce homo*, la *Résurrection de Lazare* et tant d'autres chefs-d'œuvre semblables, qui pourrait blâmer le peu de beauté des types et l'étrangeté des ajustements? Celui-là seul qui commencerait par regarder à la loupe le *travail* du rayon illuminant la scène dans les *Disciples d'Emmaüs*. Rembrandt a une manière immatérielle, pour ainsi dire. Tantôt il touche, il heurte le cuivre comme au hasard, tantôt il procède par tailles délicates; il interrompt dans la lumière le trait qui marque le contour, pour l'accuser énergiquement dans l'ombre, ou bien il emploie la méthode toute contraire. Il se sert des instruments comme Bossuet se sert des mots, en les soumettant à sa pensée, en les contraignant à l'exprimer, sans préoccupation du fini, du subtil. Comme lui, il se compose un style éloquent et magique avec les éléments les plus divers : le familier et le pompeux, le vulgaire et l'héroïque, et de ce mélange résulte l'harmonie admirable de l'ensemble. »

Telle que Rembrandt l'a conçue, telle que l'ont pratiquée les autres peintres hollandais, Pierre de Laar, Paul Potter, Ruisdael, Berghem, Karel Dujardin, Stoop, Van de Velde, Thomas Wyck, Ostade, la gravure à l'eau-forte n'aurait pu fleurir au temps des premiers grands maîtres, car elle n'est guère compatible avec le style. Marc-Antoine, lorsqu'il gravait le *Jugement de Pâris*, d'après Raphaël, ou les *Grimpeurs* de Michel-Ange, ne prévoyait pas l'eau-forte, il ne l'aurait pas comprise. Quelle différence, en effet, de l'une à l'autre gravure! Autant le burin, avec ses allures compassées, avec son élégance prévue et méthodique, convient aux compositions solennelles, aux figures et aux nudités idéales, autant l'eau-forte, dans sa marche capricieuse, va bien aux choses familières ou champêtres, au fouillis des paysages agrestes, au pittoresque des ruines et aux épisodes toujours nouveaux du combat que se livrent sous nos yeux la lumière et l'ombre. Le burin consacre lentement les chefs-d'œuvre de la peinture monumentale et de la plus haute sculpture : l'eau-forte rappelle en courant les accidents fugitifs et les phénomènes variés de la vie réelle ou les fantaisies d'un jour. Le burin, en un mot, répond à la majesté de l'art et à la sévère éloquence du dessin : l'eau-forte représente l'improvisation, la liberté et la couleur. Rapprochée de la nature inférieure, elle assaisonne les spectacles les plus vulgaires. Sous la pointe d'Ostade, elle nous intéresse au désordre d'une pauvre maison rustique, aux aventures du cabaret, à la laideur d'un paysan et de sa commère; dans l'œuvre de Ruisdael, elle nous communique

le sentiment de mélancolie qu'inspirent aux rêveurs les solitudes boisées; sur le cuivre d'un Thomas Wyck, d'un Karel Dujardin, elle prête un charme singulier à la figure du mendiant qui attend l'aumône, aux mulets qui cheminent en faisant sonner leur sonnette. La gravure à l'eau-forte s'attache même de préférence à tout ce qui est irrégulier,



LE PAYSAN PAYANT SON ÉCOT.

Eau-forte d'Ostade.

bizarre, inachevé, inattendu, dérangé ou en ruine. Elle se plaît à exprimer le plâtre dégradé d'un vieux mur, le délabrement d'un puits où la servante puise de l'eau, le toit défoncé d'une grange où les pigeons viennent s'abattre, la brouette renversée, sur laquelle perchent les poules, et jusqu'au fumier de la basse-cour, où les cochons se vautrent avec délices... Mais, ô miracle de l'art! il n'est dans son royaume ni bêtes immondes, ni *monstres odieux*, comme dit Boileau, ni émanations malsaines, ni fumier fétide. Par lui tout se purifie, et les sensations pénibles deviennent des sentiments agréables; par lui l'insignifiant nous

attire, l'inutile nous captive, la laideur peut nous plaire, et l'ignoble même, quoique impardonnable, est cependant pardonné.

Par exception, il s'est rencontré dans l'école française un artiste qui a su marier l'eau-forte avec le style : c'est Claude Lorrain. Il est vrai que son génie ne s'attachait qu'au paysage. Mais voilà que, par une transposition sublime, Claude fait descendre l'idéal dans les choses : les paysages qu'il a gravés sont étonnants sans bizarrerie, attrayants sans désordre. Le firmament y est pur, la terre y est heureuse et riante, et si l'on aperçoit la mer, elle est calme, radieuse, à peine frissonnante aux brises du soir. Lors même que l'eau-forte, dans les estampes de Claude Lorrain, ronge l'acanthe des colonnes frustes ou les restes d'un pont en ruine, l'idéal y domine le pittoresque, et la majesté persiste dans l'imprévu.

Un autre exemple fameux du style introduit par l'eau-forte dans les choses, c'est l'œuvre de Piranèse. Qui croirait qu'une gravure familière, intime et de caprice, a pu suffire aux estampes de ce graveur sans pareil en son genre et sans imitateur possible? Comment ne pas reconnaître ici, encore une fois, la subordination du procédé au sentiment? Semblable à un soc, la pointe de Piranèse laboure le champ de sa planche, et des torrents d'eau-forte y creusent des sillons tremblés où se précipitent les ombres. Son estampe est traversée par le soleil, et des poutres énormes y font l'office de demi-teintes. Chez lui, tout est solennel jusqu'à l'emphatique, exagéré jusqu'au terrible. Par lui les monuments antiques de Rome sont plus imposants dans leur image que dans la réalité. Le Panthéon d'Agrippa, le temple d'Antonin, les colosses du Quirinal, le môle d'Adrien, les débris du Forum, paraissent encore plus fiers et plus vastes dans les in-folio de Piranèse que dans la ville éternelle ! Ce graveur unique amplifie et rehausse tout ce qu'il touche. En réduisant le Colisée, il l'agrandit. Sur ses planches, d'un effet extraordinaire, la lumière vibre, l'ombre remue, les pierres s'animent, et la grandeur romaine apparaît immense. On dirait que des fragments de la colonne Trajane, les tympans des arcs de triomphe, les frises, les trophées, se sont écroulés sur son estampe et y ont laissé leur empreinte colossale. L'eau-forte a eu dans Piranèse une manière de Michel-Ange.

Quelle que soit pourtant l'autorité de l'exemple dans ces œuvres exceptionnelles, il n'en est pas moins vrai que la gravure à l'eau-forte ne supporte guère les grandes dimensions. Rembrandt lui-même, lorsqu'il a dépassé le format d'un in-quarto, n'a pu mener à bien sa gravure qu'en la reprenant au burin, et en lui enlevant par là son caractère d'inspiration vive et de prime saut, ou bien il lui a fallu épargner une

partie de sa planche pour ne finir délicatement que certains morceaux préférés. *Finir une eau-forte*, ces deux mots semblent étonnés de se trouver ensemble. C'est comme qui dirait régulariser une causerie, faire la toilette du déshabillé, achever la grâce du décousu. Ostade, en revenant sur ses gravures avec la *pointe sèche* (c'est-à-dire avec la pointe agissant sur le cuivre nu et sec), les a le plus souvent alourdies et assourdies. Prenez les estampes de Van Dyck, notamment ses portraits d'artistes, à l'état d'eau-forte pure, avant que le burin les ait touchées, ce sont des œuvres exquises, faites avec peu; ce sont des ébauches, mais parfaites. Sneyders, François Franck, Jean Breughel, Vorsterman, de Vos et autres y sont vivants; ils se meuvent, ils vous parlent, vous appellent, vous tendent la main. En quelques traits de pointe, Van Dyck a indiqué l'ostéologie du front, la fuite des tempes, la saillie des pommettes, les cartilages du nez, les méplats de la joue et ceux du menton. Deux traits encore, quelques points jetés çà et là, un peu de grignotis, et vous touchez ces belles mains élégantes, halitueuses, aux doigts allongés, aux fines jointures. Vous croyez sentir la moiteur de la vie qui imbibe le papier... Mais que sont devenues ces merveilleuses eaux-fortes lorsque les graveurs d'Anvers les ont terminées au burin? Quelle pesanteur! quelle froideur! quel effacement de tous les accents de la vie!

A moins de vouloir obtenir un effet mystérieux, à la Rembrandt, il faut se garder de couvrir la planche entière de travaux. En général, les planches destinées à la morsure doivent être préparées avec peu d'ouvrage, en vue de la blancheur que présentera le fond. Il faut, comme disent les graveurs, *laisser travailler le papier*. Tiepolo, Canaletti, Thomas Wyck, l'ont fait transparaître jusque dans l'ombre, en évitant de croiser leurs tailles et en arrivant aux plus profondes vigueurs par des remorsures. Ils ont ainsi obtenu un certain frémissement de clairs argentés qui enchante l'œil. Et que d'effets piquants, spirituels ne devons-nous pas à la pointe si sommaire, mais si incisive de Callot! Au surplus, sans remonter si haut, les eaux-fortes originales de quelques-uns de nos contemporains, surtout celles de Charles Jacque, ces eaux-fortes si bien senties et si bien xprimées, peuvent servir de modèles aux jeunes graveurs dans l'art d'éclairer l'estampe par l'économie des morsures, de la remplir sans l'étouffer, et d'être charmant à peu de frais, c'est-à-dire en collaboration constante avec la lumière du papier.

GRAVURE EN MANIÈRE NOIRE.

V.

LA MANIÈRE NOIRE ÉTANT DÉPOURVUE DE FERMETÉ,
LE GRAVEUR DOIT EN CORRIGER LA MOLLESSE EN ATTAQUANT LES LUMIÈRES
D'UNE MAIN VIGOUREUSE ET RÉSOLUE,
A MOINS QU'IL N'AIT A RENDRE UN EFFET VAPOREUX.

Le graveur en manière noire procède à l'inverse du graveur en taille-douce et du graveur à l'eau-forte. Ceux-ci distribuent du noir sur une surface blanche; celui-là distribue du blanc sur une surface noire. Les uns emploient le burin ou la pointe pour former des traits et des ombres sur une planche polie qui représente les clairs; l'autre se sert des instruments qu'on appelle *grattoir* et *racloir*, pour ramener des clairs sur une planche chagrinée qui représente les ombres.

Le grainé de la planche sur laquelle opère le graveur en manière noire s'obtient au moyen du *berceau*. C'est un instrument convexe strié comme une râpe fine. On le promène sur le cuivre en lui imprimant un mouvement oscillatoire (en le *berçant*), de façon que la planche, mordue par les dents de la strie, se couvre régulièrement de petites aspérités qui forment le grain dont nous parlons. Si l'on mettait sous la presse une planche préparée de la sorte, on en tirerait une épreuve toute noire, d'un noir égal et velouté. Ce noir uniforme est la base sur laquelle va travailler le graveur.

Après avoir décalqué son dessin, il y pratique les demi-teintes et les clairs, en usant plus ou moins le grain de la planche ou bien en la grattant net avec le racloir. Ces clairs, ces demi-teintes et le noir qui forme la grainure composent l'effet de clair-obscur qu'il s'agit de produire. L'art du graveur consiste donc ici, non pas à graver le cuivre, mais à détruire avec ménagement ce que le berceau y a gravé.

Les Italiens ont appelé la manière noire *mezzo-tinto*, sans doute parce qu'elle donne d'heureuses demi-teintes; les Anglais lui ont conservé ce nom. Horace Walpole attribue l'invention du mezzo-tinto au prince palatin Robert de Bavière (Rupert), neveu de Charles Ier, le même qui perdit la bataille de Marston-Moor. « Ce prince, dit Walpole (*Anecdotes of painting*), qui s'était retiré à Bruxelles après la mort tragique de son oncle, étant sorti un jour de bon matin, remarqua une sentinelle, qui,

à une certaine distance de son poste, paraissait occupée à frotter son arme. — Que fais-tu là? demanda le prince. Le soldat répondit que la rosée tombée pendant la nuit avait rouillé son fusil, et qu'il était en train de le gratter et de le nettoyer (*scraping and cleaning it*). Le prince, s'approchant et regardant de près, crut voir quelque chose comme une figure empreinte sur le canon, avec d'innombrables petits trous très-rapprochés l'un de l'autre, comme un ouvrage damasquiné sur or ou sur argent, et dont une partie aurait été déjà gravée. On sait ce qu'un officier ordinaire aurait dit en pareil cas. Si c'eût été un officier à la mode, il aurait grondé le pauvre garçon et lui aurait donné un shilling; mais le *génie fécond en ressources* puisa dans ce simple fait la conception du mezzo-tinto. De ce qu'il venait de voir, le prince conclut que l'on pouvait trouver le moyen de produire sur toute une planche de cuivre de fines aspérités qui donneraient sans doute à l'impression une épreuve noire, et qu'en grattant plus ou moins certaines parties on arriverait aisément aux demi-teintes et aux clairs. Il communiqua aussitôt cette idée au peintre Wallerant Vaillant, qui était son pensionnaire, et ensemble ils se mirent aux expériences... »

Tel est le récit de Walpole. Il en résulterait que le neveu de Charles I[er] aurait inventé la manière noire après la mort de son oncle, conséquemment après l'année 1649; mais l'assertion de l'écrivain anglais est démentie par ce fait qu'en 1643 un officier au service de Hesse-Cassel, Louis de Siegen, avait publié un portrait en buste de la landgravine Amélie-Élisabeth, gravé en mezzo-tinto. M. Léon de Laborde a parfaitement établi (*De la Gravure en manière noire*), par le témoignage du prince Rupert lui-même et par la correspondance de Siegen, que ce dernier était bien incontestablement (dès 1642) l'inventeur de la manière noire et l'auteur de la première gravure en ce genre. Toutefois, si le prince palatin ne fut pas l'inventeur de cette nouvelle manière de graver, on peut dire qu'à peine inventée elle fut portée par lui à sa perfection dans l'estampe qui représente un bourreau tenant la tête de saint Jean, d'après Ribera. En regardant cette magnifique pièce sur une belle épreuve comme celle qui est exposée au Cabinet des estampes de Paris, on peut voir jusqu'où va la manière noire quand la main d'un maître vient en corriger la mollesse et racheter ce qu'elle a de naturellement cotonneux, par la façon hardie dont il fait revivre les lumières, par la brusquerie de la transition et l'intrépidité du grattoir. Ainsi traitée, la manière noire devient comme une peinture, parce qu'à la tranquillité que produisent des ombres larges et bien liées elle ajoute les touches libres et vives, les mâles rehauts qui n'appartiennent qu'aux peintres.

Ces beaux effets, le graveur au burin n'y saurait atteindre facilement, parce que sa main ne fouille dans le métal que les noirs et se contente d'y ménager les clairs, au lieu de les appliquer résolûment, comme on peut le faire en mezzo-tinto par un coup de grattoir énergique et sec. En d'autres termes, les blancs de la taille-douce sont négatifs, et l'énergie ne peut être que dans les ombres; en manière noire, l'énergie peut se trouver aussi bien dans la touche des lumières raclées au vif que dans les ombres dont la douceur peut être au besoin renforcée par l'eau-forte.

Avec les qualités qui lui sont propres, le mezzo-tinto est plus convenable que toutes les autres gravures pour représenter les fantômes, les enchantements, les lumières artificielles, comme celles d'une lampe, d'un flambeau, du feu, tous les drames d'un incendie, tous les effets de nuit.

Gérard de Lairesse dit de ce procédé que c'est aussi le plus propre à rendre les plantes, les fruits, les fleurs, les vases d'or, d'argent ou de cristal, les armures. Cette fois le docte peintre nous paraît tomber dans l'erreur, et dans une erreur bien peu concevable chez un artiste qui a pratiqué lui-même avec talent la manière noire. Les armures, les vases précieux, les cristaux, les fruits, les fleurs, tous ces objets qui se distinguent par la riche variété de leurs substances et de leurs colorations, et qui présentent des aspects si divers, ils sont exprimés avec plus de bonheur par le burin que par la manière noire. Nous avons vu que la gravure classique avait inventé mille variations ingénieuses pour caractériser tous les objets par la coupe du cuivre : les corps métalliques et reflétés aussi bien que la surface satinée d'une fleur ou sa tige épineuse, le coton d'une pêche aussi bien que la coque raboteuse d'une noix ou le zeste d'un citron. Réduite à ses ressources, la manière noire, fût-elle maniée par un maître comme Richard Earlom, n'aura qu'un seul grain pour exprimer tant de surfaces différentes, et elle ne les reproduira qu'avec une mollesse uniforme.

Un autre défaut inhérent à ce genre de gravure, c'est de s'user promptement à l'impression. Les Anglais, qui l'ont pratiqué de préférence et y ont excellé, les Anglais avouent eux-mêmes que l'on n'obtient guère au delà de cent bonnes épreuves d'une planche gravée en mezzo-tinto, les frottements de la main et de la presse ayant bien vite émoussé la grainure qui est à la surface du cuivre. « Cependant, » dit William Gilpin (*Essay on prints*), « si on répare constamment la planche, elle « fournira quatre ou cinq cents épreuves d'une force tolérable. Les « meilleures impressions ne sont pas les premières, — celles-ci sont trop

« noires et trop dures, — elles se placent entre la quarantième et la « soixantième : les barbes sont alors adoucies, et il leur reste pourtant « encore suffisamment de force[1]. »

En France, la manière noire n'a jamais passionné les artistes ni le public. Cela tient à ce que notre école de peinture, rarement entraînée par l'imagination, n'a point donné dans les fantaisies sombres, dans les effets rembranesques. Avant l'apparition du romantisme, notre art n'eût jamais vu éclore rien de semblable aux inventions bibliques et fantasmagoriques de Martinn, à ces féeries théâtrales, qui, au fond peu sérieuses, empruntent pourtant de la gravure en manière noire une certaine poésie vague et impressionnante comme celle des songes. La précision du burin, l'esprit de l'eau-forte, convenaient mieux au caractère de l'art français. L'Angleterre est à peu près la seule nation qui ait su tirer parti des procédés du mezzo-tinto, et ce sont ses graveurs qui ont illustré cette manière. Les maîtres les plus renommés en ce genre, après le prince Robert, ont été Abraham Blooteling, Georges White, qui le premier imagina de combiner la manière noire avec l'eau-forte; John Smith, Mac Ardell, Valentin Green, qui ont mis en lumière de superbes portraits de Rembrandt; Richard Earlom, si habile à rendre les délicieux bouquets de Van Huysum; et enfin Reynolds, qui a gravé le *Naufrage de la Méduse* d'après Géricault.

En somme, si la manière noire n'imite pas bien les corps solides et durs, en revanche, elle est un élément précieux pour l'imitation des riches tentures, des satins, des velours et aussi de la chair. Par le fondu de ses ombres, par l'union de leurs masses, par ses demi-teintes estompées, elle s'adapte à merveille aux compositions fantastiques d'un Léonard Bramer, d'un Rembrandt, aux scènes de nuit comme les entendaient Schalken et Gérard Dov, et aux effets de lune tels qu'aimait à les peindre le mélancolique Elzheimer.

Il est un genre de gravure qui ressemble à la manière noire et qui en diffère : l'*aqua-tinte*. Un peintre français, Jean-Baptiste Leprince, en fut l'inventeur vers 1760. Voici en quoi consiste ce procédé. Après avoir gravé à la pointe les contours des figures ou des objets, on couvre la planche d'une couche de colophane en poudre, ou de sel, ou de sable

1. Aujourd'hui, grâce aux découvertes de la science, le métal du graveur peut être préservé de l'usure par les procédés de l'*aciérage*, qui consistent à recouvrir les planches gravées sur cuivre, et même sur acier, d'une nouvelle couche métallique, au moyen de la galvanoplastie; opération qui permet de tirer environ mille épreuves d'une égale pureté, et qui peut se recommencer, si l'on a besoin d'un tirage à plus grand nombre.

fin, et à travers cette couche on laisse pénétrer l'eau-forte, dont la morsure, ainsi tamisée, produit sur la planche une grainure uniforme, très-propre à imiter du lavis à l'encre de Chine, à la sépia ou au bistre, suivant qu'on l'imprime avec de l'encre noire ou de l'encre colorée. Toutes les ombres paraissent, de cette manière, faites au pinceau. On peut aussi produire la grainure voulue avec une préparation d'eau-forte coupée; mais la teinte qui en résulte est moins agréable à l'œil, moins piquante.

L'aqua-tinte a été maniée avec habileté par l'inventeur lui-même, dont les premières estampes passèrent pour des lavis. Facile, rapide, elle a servi de notre temps à répandre les ouvrages d'un artiste éminemment populaire, Horace Vernet, dont la marche impatiente et prompte aurait bien vite lassé toute une légion de graveurs au burin. Cet improvisateur prodigieux, qui a peint au pas de charge tant de combats, tant de batailles, a pu voir de son vivant son œuvre presque entier gravé par Jazet, et gravé d'une façon un peu prolixe et délayée, sans doute, mais qui néanmoins en reproduisait bien l'exécution preste, légère, peu profonde, et qui rendait jusqu'aux accents de la touche.

Revenant sur le fond de son aqua-tinte avec un pinceau, comme ferait le graveur en manière noire sur le fond de sa grainure avec un racloir, Jazet y enlève des clairs à l'aide d'un mordant qui, faisant disparaître la teinte, ravive des lumières là où le graveur veut imiter les rehauts du peintre.

Mais un homme qui a usé de l'aqua-tinte avec bonheur, quelquefois avec génie, c'est l'Espagnol Goya. Ce qui n'est ailleurs qu'un procédé devient chez lui un élément d'expression. Dans ses *Malheurs de la guerre*, dans ses *Caprices*, l'aqua-tinte contribue à la physionomie des choses. Ici, elle voile une portion de l'estampe et elle ajoute du mordant à la satire des mœurs en laissant deviner des corruptions plus profondes. Là, elle répand des ombres humides sur les scènes tragiques de l'invasion et les couvre aussi d'un mystère qui en augmente l'horreur. Tandis que certaines figures sont enlevées à l'eau-forte sur la blancheur criante du papier, d'autres s'éteignent dans une demi-teinte sinistre; et telle est l'impression que produit alors la gravure de Goya, que l'on croit voir ses épreuves, non pas lavées d'aqua-tinte, mais baignées de sang. Poussée par la fièvre, émue jusqu'à l'indignation, sa main traduit à la hâte ce qu'ont entrevu les yeux de son imagination ou de sa mémoire, et après avoir accentué des formes sans les préciser, il en efface une partie sous un lavis tantôt fin et sourd, tantôt grenu, âpre et amer. On dirait d'un Vélasquez qui, enivré de fureur, aurait emprunté pour un jour les acides de Rembrandt et son génie.

A côté de la gravure à la manière du lavis se place la gravure *à la manière du crayon*, dont François et Demarteau se disputèrent l'invention (plus ancienne qu'eux) vers 1756, et que Louis Bonnet sut appliquer à l'imitation du pastel par la combinaison de planches diversement colorées, dont la mise en œuvre sera expliquée plus loin à l'article gravure en couleurs.

Le grain du crayon s'imite au moyen d'un petit instrument appelé *roulette*, qui est armé d'une roue dentée, et qui, promené sur le cuivre, y produit une suite de points gras, semblables aux hachures crayonnées. Cet instrument, employé dans l'orfévrerie, fut appliqué pour la première fois à la gravure, vers 1650, par Lutma le jeune, fils de l'orfévre Janus Lutma que Rembrandt a immortalisé en gravant de lui à l'eau-forte un portrait de la plus rare beauté. Au lieu de pousser son instrument avec la main, comme on le pratique aujourd'hui, Lutma en imprimait les dents à coups de marteau, et c'est pour cela qu'il nommait lui-même sa gravure *opus mallei*, ouvrage au maillet.

De nos jours, Calamata et Dien ont exécuté quelques chefs-d'œuvre, le premier avec la roulette, le second avec des suites de points imperceptibles qui en imitent l'effet. Ces deux artistes, gravant ainsi des crayons de M. Ingres, entre autres les merveilleux portraits de Mlle Boimard, de M. Martin, de Mme Marcotte et de la famille Gatteaux, en ont répété le style, le sentiment exquis, la saveur incomparable, avec une vérité qui va jusqu'à l'illusion, tant elle est identique au dessin du maître.

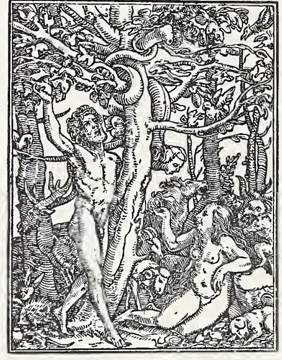
Il faut distinguer entre la manière du crayon et le *pointillé*, qui est l'art de modeler avec des points plus ou moins espacés, dont l'empâtement exprime les chairs délicates et en traduit la morbidesse. Le pointillé est parfaitement convenable quand il s'agit de reproduire un pinceau gras, nourri et suave comme celui du Corrége. Roger et Copia ont gravé délicieusement au pointillé les tendres figures de Prudhon. Mais ces graveurs excellents ne sont pas les premiers qui aient procédé ainsi. Déjà, au commencement du XVIe siècle, un artiste padouan avait interprété de cette manière les généreuses et savoureuses peintures du Giorgione : « Giulio Campagnola, dit M. Émile Galichon (*Gazette des Beaux-Arts*) « introduisit dans sa gravure le pointillé, dont il se servit d'abord pour « modeler ses personnages et ses premiers plans, en réservant les tailles « pour les fonds, et quelquefois en couvrant de points même les traits qui « arrêtent les contours. Mais si ce procédé convient admirablement à « interpréter la lumière et la couleur d'un Giorgione, il est déplacé et « impuissant quand il s'agit d'exprimer les qualités supérieures de Man-

« tegna ou de tout autre peintre au style sévère, aux traits ressentis. » Ainsi le pointillé est un mode de gravure déjà fort ancien : tant il est vrai que dans toutes les inventions, grandes ou petites, il y a toujours quelqu'un qui a précédé l'inventeur.

GRAVURE EN BOIS.

VI.

LA GRAVURE EN BOIS, N'ÉTANT PAS SUSCEPTIBLE DE PRODUIRE LES NUANCES DÉLICATES DE LA TAILLE-DOUCE, DOIT S'ATTACHER DE PRÉFÉRENCE A DES TRAVAUX SOBRES, QUI, PAR LE LACONISME DE LEUR EXPRESSION, PRÊTENT DE LA GRANDEUR MÊME AUX PLUS PETITS OUVRAGES.



Ce n'est pas au graveur, c'est au dessinateur sur bois que s'adresse le principe que nous venons d'énoncer. Quel est, en effet, le rôle du xylographe ? Il lui est enjoint de respecter scrupuleusement le dessin qu'on lui a tracé sur une planche de bois, et de creuser plus ou moins profondément tout ce qui n'est pas ce dessin même. Autrefois la gravure en bois s'appelait gravure *en taille d'épargne*, et ce mot exprimait fort bien l'opération qui consiste à *épargner* tous les traits dont se compose l'image qu'il s'agit de mettre en relief.

Il semble qu'une telle besogne ne laisse au graveur aucune liberté d'interprétation, et qu'il doive se résigner à une obéissance toute passive. Cependant sa tâche n'est point purement mécanique. Pour obéir au sentiment d'un autre, surtout dans des ouvrages d'une ténuité souvent exquise, il faut avoir soi-même la faculté de sentir. Partout où l'homme met sa main, il est difficile qu'on ne reconnaisse pas la trace de son esprit. Cela est si vrai que le même dessin peut devenir onctueux ou sec, coloré ou pâle selon que l'échoppe du graveur l'aura évidé discrètement ou rigoureusement, selon qu'il l'aura plus ou moins épargné. Je veux dire qu'en taillant le bois pour mettre chaque trait du dessinateur en saillie

entre deux fossés, le graveur a pu entreprendre quelque peu sur les bords du trait, et, ne l'eût-il entamé que d'une épaisseur beaucoup moindre que celle d'un cheveu, cela suffirait pour donner un aspect triste, aride et froid au dessin le plus chaleureux et le plus nourri.

Il y a donc place pour une certaine part de sentiment dans le fait du graveur en bois, même lorsqu'on lui a tout indiqué, tout précisé. A plus forte raison peut-il devenir artiste quand le dessinateur lui a laissé le choix des travaux, car il arrive quelquefois que le dessin livré au graveur est fait par un peintre qui, n'ayant pas su tracer taille par taille les formes de sa pensée, ou n'ayant pas voulu en prendre la peine, s'est borné à l'exprimer en masse, dans une composition estompée, mise à l'effet. La conduite du travail est alors abandonnée au graveur. C'est à lui de rendre le clair-obscur par telle coupe qui lui paraît plus expressive que telle autre; c'est à lui de calculer la largeur de ses tailles, de les tenir simples ou croisées, de leur faire suivre les évolutions indicatives de l'objet représenté, enfin d'amincir, de trembler, d'interrompre ses traits ou de les terminer par des points de plus en plus légers, à mesure qu'il s'éloigne du premier plan ou qu'il s'approche de la lumière. En pareil cas, le graveur en bois devient un artiste au même titre que le graveur en taille-douce.

Si l'on jette un coup d'œil sur les plus anciennes estampes, on y voit que le dessin sur bois était encore grossier et barbare, mais, dans la rudesse de ses travaux sommaires, il était sur le chemin de la grandeur et du vrai style que demande la gravure en bois. Déjà dans les premiers livres xylographiques, tels que la *Bible des pauvres* et l'*Histoire de la Vierge*, on remarque une naïveté qui n'est pas sans attrait et un sentiment vif de la réalité, joint à un esprit subtil et mystique; on y reconnaît en un mot l'influence de Van Eyck. La pensée du maître se traduit par une simplicité de moyens qui, toute rudimentaire qu'elle est, n'arrive pas moins à un commencement d'expression. Ces livres pourtant furent imprimés avant l'année 1454, du moins suivant le dire d'un écrivain fort compétent, M. Firmin Didot (*Essai sur l'histoire de la gravure sur bois*), et ce qui vient à l'appui de son opinion, c'est que ces ouvrages sont des livres dits proprement *xylographiques*. On entend par ce mot, dans son acception restreinte, des livres où les images et le texte étaient gravés souvent d'une seule pièce, sur la même planche, et dont l'impression en tous cas se faisait à la brosse; livres qui ont dû conséquemment précéder l'imprimerie à la presse, dont le premier monument (les *Lettres d'indulgence*) date de 1454.

Quand vient Albert Dürer, la gravure en bois s'élève tout à coup dans

les œuvres de ce grand homme et touche à la perfection sans sortir toutefois de ses conditions primitives de simplicité. Tracés avec largeur et décision, les dessins de Dürer nous enseignent la manière concise et mâle dont il faut s'exprimer dans ce genre de travail. Lui dont le burin était si précieux quand il coupait le cuivre, et qui se plaisait aux détails les plus délicats de la gravure en taille-douce, il savait se transformer quand il dessinait sur des planches de bois, et renonçant alors aux demi-teintes secondaires, aux menus détails, aux fines transitions, il composait et voyait en grand; il distribuait de larges lumières, il visait à un effet débrouillé, imposant, conçu pour être saisi de loin, et pour s'imprimer fortement dans la mémoire.

Les estampes fantastiques et terribles de l'*Apocalypse*, les cent trente-cinq planches où se déroule si magnifiquement la marche triomphale de l'empereur Maximilien; les deux suites qui représentent la Passion de Jésus-Christ et cette *Vie de la Vierge* où la grâce des costumes, la douceur des visages et même leur délicatesse se concilient avec la sobriété du travail, enfin les grands bois qui furent commandés par l'empereur Maximilien à Burgmair et à Schauffelein, sont et resteront des spécimens de l'art magistral appliqué à la xylographie.—Mais ces estampes, d'une dimension extraordinaire, souvent colossale, ne pouvaient être que rarement employées, n'étant propres qu'à orner les parois d'un vestibule, les murs d'une galerie ou d'un palais. La gravure en bois paraissait convenir surtout à l'illustration des livres : ce fut un autre grand peintre, Holbein, qui en donna des modèles admirables, des modèles qu'on n'a pas encore dépassés.

Dans des cadres plus petits que la paume de la main, quelquefois même réduits à vingt-deux millimètres, il s'agissait d'introduire des tableaux, tantôt historiques, tantôt familiers, tantôt s'élevant à la hauteur d'un symbolisme tragique ou aimable; je dis de véritables tableaux avec leurs architectures, leurs paysages, leurs fonds, leurs lointains, leurs accessoires. La même feuille de papier allait contenir les idées d'un esprit éminent et les œuvres d'un artiste supérieur. Les *Dialogues* de Lucien, les *Adagia* d'Érasme, l'*Utopie* de Thomas Morus, les *Histoires* de Polydore Virgile, les Traités de saint Augustin, les Épîtres de saint Paul, la Bible, sont décorés de frontispices magnifiques où figurent les personnages de l'antiquité païenne et ceux de l'Écriture : les dieux, les sages, les héros, les femmes fortes, Hercule et Cerbère, Apollon poursuivant le laurier-rose, Salomon, Socrate, Pythagore, Curtius se précipitant dans le gouffre, Scévola tenant sa main dans le brasier, Judith qui tue, Lucrèce qui se poignarde, Cléopâtre qui meurt. Des sphinx, des sirènes,



ESTAMPE DE LA VIE DE LA VIERGE, GRAVURE EN BOIS PAR ALBERT DURER.

des satyres, une troupe de tritons et d'enfants conduisant le triomphe de Neptune, une bande de paysans poursuivant un renard qui a pris une oie, un essaim d'amours qui jouent avec des guirlandes ou avec des masques, encadrent ces frontispices qui préparent l'esprit à la lecture et l'y invitent en donnant déjà un corps à la pensée, en faisant voir l'invisible. Quelquefois l'encadrement du titre devient un arc triomphal sous lequel, par exemple, la figure en pied d'Érasme se dresse, en effigie statuaire, comme une apothéose.

A peine le lecteur a-t-il franchi le seuil de la première page, que son regard est arrêté par des images singulières, parfois chimériques. Les froides lettres de l'alphabet, qui doivent commencer les divers chapitres du livre, s'embellissent d'arabesques, fleurissent en jardins, s'animent en figures et se remuent. Sans sortir des dimensions microscopiques d'une lettre, Holbein a su représenter le drame de la mort, vingt-quatre fois répété.

« Dans les sujets infiniment petits de ses alphabets, dit M. Renou-« vier, il semble que l'étrécissement du champ n'a fait qu'aiguillonner « l'artiste, tant il y montre de mouvement et d'expression. Voyez dans « l'Y de l'alphabet des morts, ce squelette enjambant un berceau d'un « mouvement superbe, soulevant des deux mains, et comme pour le faire « jouer, l'enfant à côté de la mère terrifiée. La scène a vingt-deux mil-« limètres carrés; mais donnez un bloc de deux mètres à Michel-Ange, « et il ne s'y montrera ni plus grand ni plus terrible. »

Après avoir exercé sa verve sur ce thème funèbre qui avait alimenté les terreurs du moyen âge, Holbein l'a repris dans ses fameuses estampes de la *Danse des morts*, qui sont avec les Figures de la Bible (*Icones Veteris Testamenti*), les chefs-d'œuvre de la gravure en bois. Nous l'avons dit dans l'*Histoire des peintres :* rien de plus émouvant, de plus vivant que ces images, toujours variées et toujours semblables, de la Mort triomphante. On pénètre avec elle, d'abord dans le paradis terrestre, où elle débute par le péché originel, mort morale du genre humain, ensuite dans les intérieurs les plus divers : dans le laboratoire de l'alchimiste, dans le cabinet de l'astrologue, dans le réduit de l'avare, dans l'alcôve d'une duchesse que réveille, pour un autre sommeil, l'archet de la Mort. De cette manière la tragédie se familiarise en tableaux de genre et par cela même s'empare mieux du lecteur, le serre de plus près. Chose remarquable, la plupart des figures que la Mort vient surprendre se résignent à leur sort, je dis la plupart. En effet, le capitaine se défend encore pied à pied par un reste d'habitude. On voit aussi résister le moine mendiant, le prince vêtu d'hermine et l'abbesse et l'abbé. Celui-


ER · ROT
TERMINVS
Corporis effigiem si quis non uidit Erasmi,
Hanc scite ad uiuum picta tabella dabit.

ci, repu et replet, Vitellius du cloître, repousse la Mort, qui, dansant et ricanant, s'est coiffée de la mitre abbatiale et porte sur l'épaule la crosse du moribond.

Un trait saillant dans cette suite de compositions gravées, c'est le caractère malin, ironique, souvent même facétieux, imprimé à la Mort. Ici, elle frappe de ses baguettes sur le tambour de basque, précédant la marche de deux époux ; là, elle prend le rôle d'une chambrière et passe



ADAM TRAVAILLANT A LA TERRE.



LE MERCIER.

Estampes de la Danse des morts de Holbein.

au cou d'une jolie comtesse un collier d'ossements. Plus loin, elle arrête le mercier chargé de sa hotte, ou elle fait l'espièglerie de retirer son chapeau à un cardinal qui vend les indulgences. Sinistre en ses déguisements carnavalesques, tantôt elle revêt l'accoutrement de la Folie pour entraîner une reine; tantôt, convive inattendue, elle se travestit en échanson pour verser le breuvage mortel à un roi, qui est François I[er]. Tantôt elle a mis l'étole du diacre pour interrompre le sermon d'un frère prêcheur; tantôt elle a pris le costume du sacristain, avec la sonnette et la lanterne, pour mener le convoi d'un prêtre qui allait lui-même porter le viatique à un mourant, ou bien elle a remplacé le chien de l'aveugle, et l'aveugle qui marche à tâtons vers sa tombe tremble encore de faire un faux pas ! Cette fois, la Mort est sérieuse ; elle n'a pas ce rictus qui fait horreur : elle voudrait avoir pitié. Mais que dire de la tristesse résignée du pauvre laboureur qui, poussant devant lui un soc traîné par quatre chevaux, se voit assisté tout à coup par un garçon de charrue qui est

la Mort? Comme elle est touchante, cette petite scène que la nature encadre de ses grâces naïves, et que le soleil éclaire en descendant à l'horizon, derrière le clocher du village!...

Eh bien, tout cela est rendu par des traits qui ne sont jamais croisés; tout cela est gravé d'un burin délicat qui est varié dans ses allures, mais toujours élémentaire dans ses moyens, toujours laconique. Les rides de l'œil, les commissures de la bouche, les plis qu'engendre la peur et ceux que la vie a creusés, le caractère des cheveux, l'embonpoint, la maigreur, sont indiqués par une taille juste, décisive, et bien que l'adoucissement des transitions soit incompatible avec la petitesse du cadre, l'expression ne va jamais jusqu'à la grimace. Quant au paysage, aux fonds d'architecture, aux accessoires, le sentiment de la perspective linéaire dans la conduite des hachures et l'indication des distances par l'atténuation des travaux, suffiront pour y jeter un intérêt optique, de sorte que le burin de Holbein, ou plutôt du graveur à ses ordres, paraît tour à tour riche dans les scènes de l'*Empereur* et du *Pape*, étoffé dans l'estampe de la *Comtesse*, ondoyant dans celle du *Paradis*, pittoresque dans celles du *Charretier* et du *Laboureur*.

Un chose manque aux estampes xylographiques anciennes, c'est le perfectionnement qu'y ajouterait aujourd'hui l'imprimerie par les artifices de ce qu'on nomme le *découpage*. En découpant des papiers ou des cartons minces que l'on applique sur certaines parties du tympan qui doit transmettre la pression du rouleau sur la planche, on obtient cette pression plus ou moins forte à telle ou telle place voulue. S'agit-il de faire avancer le premier plan d'une gravure, on le charge d'encre au moyen d'une *hausse*, c'est-à-dire d'un surcroît d'épaisseur donné à l'endroit qui correspond au premier plan. Veut-on laisser du vague au lointain, on découpe un vide qui, éloignant le rouleau, rend sur ce point la pression plus douce, l'encre moins abondante et conséquemment le ton plus léger.

A l'aide de ces procédés nouveaux qui font de l'imprimeur un artiste auxiliaire, la gravure en bois est maintenant en mesure de produire des merveilles. La France est le pays du monde où ce genre de gravure a le plus servi les intérêts de la pensée par l'ornement des livres. La profession d'imprimeur et celle de libraire-éditeur, qui souvent se confondaient, furent exercées dès le XVe siècle à Lyon, à Paris et dans quelques autres villes, Troyes, Nantes, Rouen, Abbeville, Toulouse, par des hommes de savoir et de goût dont les noms appartiennent maintenant à l'histoire de l'art. Dans le nombre, le lecteur doit connaître Simon Vostre, dont les livres d'heures ont des entourages si curieux; Antoine Vérard, qui em-

ploya la xylographie comme un fond destiné à recevoir des miniatures coloriées ; Guyot Marchand qui, avant Holbein, imprima des danses macabres, et Geoffroy Tory, qui fut si distingué par l'universalité de ses connaissances et de ses talents.

Ce dernier importa le style italien de la Renaissance dans nos gravures en bois, où n'avaient paru jusqu'alors qu'un archaïsme gothique, ou bien l'esprit gaulois avec son tour familier, sa naïveté ironique et sa malice. Il faut se rappeler aussi les noms des Lyonnais Jean Dupré, Trechsel, Jean de Tournes, Bernard Salomon. Il faut savoir enfin que les marques de ces vieux imprimeurs sont aujourd'hui recherchées comme des œuvres d'art. Au surplus, des artistes français ou italiens de premier ordre, connus ou anonymes, n'ont pas dédaigné d'écrire sur le bois les inventions qui devaient mettre en relief leur science et celle des autres. De même que Titien peignait à grands traits de plume les chefs-d'œuvre que devait tailler Boldrini, de même que Jean de Calcar avait dessiné à Venise de si magnifiques planches pour l'*Anatomie* du célèbre Vésale, de même Jean Goujon illustrait le Vitruve traduit par Jean Martin, tandis que Philibert Delorme et Jean Cousin traçaient d'une main élégante les gravures en bois qui décorent leurs livres d'architecture et de perspective.

Notre siècle a vu refleurir parmi nous la gravure en bois, déjà réhabilitée en France par le *Traité historique* de Papillon, et déjà relevée en Angleterre au siècle dernier. Cette rénovation nous a valu, il y a vingt-cinq ans environ, les gracieuses et tendres vignettes de Tony Johannot, une très-heureuse illustration de *Paul et Virginie*, et ces croquis spirituels de Gigoux qui ouvrent à chaque page du *Gil Blas* une fenêtre sur la vie espagnole, ou, pour dire mieux, sur la vie humaine. Tous ces petits ouvrages, conçus et exécutés selon les lois de la xylographie, semblaient parler au lecteur un langage bref, inachevé, qu'il était chargé de finir. A l'heure où nous écrivons, il n'en est plus de même. Traitant sa planche comme une toile lavée et rehaussée de blanc, le dessinateur se plaît à couvrir le bois de teintes estompées, imitant les couches du lavis ou les profondeurs de la manière noire. On y voit souvent briller le clair au sein de la nuit, *lucem in tenebris*. Mais, forcé de poursuivre le modelé des figures pour les mettre à l'unisson d'un paysage mystérieux ou d'un fond richement meublé et précieusement fini, le graveur est amené à sortir de son domaine et à tenter l'impossible imitation de la taille-douce. Toutefois, ce hardi renversement de l'ancienne méthode a produit certains effets d'une beauté imprévue quand il a fallu interpréter l'*Enfer* du Dante ou dérouler aux yeux du lecteur ces savanes, ces forêts vierges, qui, dans

Atala, sont mêlées au drame jusqu'à y apparaître comme des personnages muets et passionnés. Trouvant sous leur burin une gamme inconnue de tons variés, d'insaisissables demi-teintes qui servent de transitions plus ou moins rapides entre le velouté d'un noir profond et le brillant pur du clair, les graveurs de Doré ont rendu à merveille les paysages de l'Amérique, les troupeaux de buffles traversant le Meschacebé, les pins énormes dont les cadavres renversés servent de pont sur des abîmes, l'aurore se levant sur les Apalaches, et des ciels moirés, diaprés de nuages qui semblent en changer, en remuer l'aspect, soit qu'ils accrochent au passage un rayon de soleil, soit que la lune les frange de sa lumière. Mais là où s'est trahie la faiblesse du système nouveau, c'est dans la représentation des scènes antiques, où l'homme tenait la première place, où l'idée dominait de toute sa hauteur le panthéisme du paysage. On a vu alors l'accessoire devenir le principal, l'encadrement de la pensée dévorer la pensée elle-même, et les acteurs demeurer vaincus par la magnificence du décor.

Mieux vaut donc, pour l'illustration des livres, reprendre les traditions de Holbein, de Calcar, de Jean Goujon, et pour les grandes planches, en revenir aux coupes fières, concises, d'Albert Dürer et de Titien, ou bien au style de ce Christophe Jegher, qui a été le Piranèse de la gravure en bois, et qui, enveloppant d'une taille superbe des formes qui palpitent sur le papier, y a fait vibrer et flamboyer le génie de Rubens.

GRAVURE EN CAMAIEU.

GRAVURE EN COULEURS.

Le mot *camaïeu* vient de *camée*. De même que le camée est une pierre à plusieurs couches superposées, de différentes teintes, de même le camaïeu est une gravure à plusieurs tons, obtenue à l'aide de planches superposées. Je dis à plusieurs tons et non à plusieurs teintes, car le camaïeu est une gravure d'une seule couleur, autrement dit monochrome; mais cette teinte, qu'elle soit bistrée, ou verdâtre, ou bleuâtre, n'étant pas la même que celle du papier ordinaire, colore en bistre, en vert ou en bleu le clair-obscur de l'estampe, en laissant toutefois ressortir sur quelques points le blanc pur du papier.

Le plus simple camaïeu est celui qui se pratique avec deux planches, lesquelles sont gravées en relief. La première apporte sur l'épreuve les

contours et les ombres fortes ; la seconde planche, encrée d'une teinte plate, — qui sera bistrée, par exemple, — imprimera en bistre les demi-ombres, sans toucher aux lumières, de sorte que la blancheur du papier, partout où on l'aura *épargnée*, s'enlèvera sur la teinte bistrée et sur les ombres noires, comme si la gravure avait été lavée d'abord et ensuite rehaussée de blanc au pinceau.

Supposez maintenant qu'on veuille mettre plus de gradation dans les demi-teintes : on l'obtiendra au moyen de trois planches, la première imprimant le noir le plus intense, la seconde et la troisième apportant un second et un troisième ton d'une intensité différente. Quelquefois, les trois planches ayant été enduites de noir, c'est une quatrième planche qui est chargée de répandre une couleur uniforme sur l'estampe entière, toujours en réservant le blanc des lumières.

Il est intéressant de savoir comment les inventeurs du camaïeu furent conduits à leur invention. L'imprimerie étant venue remplacer de beaux et rares manuscrits par des livres multipliés, les premiers imprimeurs voulurent faire passer les produits de leur industrie naissante pour des manuscrits, et joindre ainsi à la quantité les apparences de la qualité. Pour cela, ils laissaient en blanc dans leurs livres les majuscules et les titres, ou, si l'on veut, les *rubriques*. — On appelait ainsi les titres, parce que ordinairement on les écrivait en rouge (de *rubrica*, terre rouge). — Après l'impression du livre, ces rubriques et ces majuscules étaient remplies à la main par un artiste rubricateur.

Mais les secrets de l'imprimerie furent bientôt connus : « Lorsqu'il « fut impossible aux imprimeurs, dit M. Paul Chéron (*Gazette des Beaux-* « *Arts*), de cacher les moyens par lesquels ils multipliaient les exem- « plaires d'un même livre, ils eurent un intérêt d'économie à multiplier « aussi les lettres ornées. Ces lettres se composaient évidemment de « pièces encrées séparément de couleurs différentes, puis emboîtées les « unes dans les autres pour être tirées simultanément. »

Ces procédés furent un premier pas vers la gravure en camaïeu, à laquelle nous devons tant d'œuvres magnifiques et d'un si grand prix. La méthode d'emboîter diverses gravures l'une dans l'autre, pour les soumettre à un seul et même tirage, convenait à la reproduction des ornements enlacés d'une majuscule, parce que les contours en sont précis, les formes cernées. Mais elle était inapplicable à tout ce qui demande des tons dégradés, nuancés, comme la figure humaine et le paysage. On imagina donc un système de planches successives qui viendraient, en se superposant à chaque tirage, déposer une nuance de ton sur le papier, et il fut possible alors d'imiter les dessins lavés et rehaussés de blanc.

La perfection du camaïeu, c'est-à-dire sa parfaite ressemblance avec un dessin, exige que les planches appareillées soient exactement de la même grandeur, et que, mises sous la presse chacune à leur tour, elles viennent coïncider ensemble avec précision. Cette coïncidence est ce que les imprimeurs appellent la *rentrée*. Pour l'obtenir, on place aux quatre angles du cadre (ou sur le tympan de la presse) des pointes fines qui s'enfoncent dans le papier toujours aux mêmes endroits, et qui sont ainsi des points de repère, puisqu'on doit retrouver, *repérer* la feuille piquée aux mêmes trous.

Ce fut là proprement le camaïeu. Les Italiens, qui prétendent l'avoir inventé, lui ont donné le nom de gravure « en clair-obscur » (*chiaroscuro*), pour exprimer qu'elle est monochrome, et ils en attribuent l'invention à Ugo da Carpi, qui lui-même la revendiquait dans un mémoire adressé en 1516 au sénat de Venise. Mais il existe des planches de Lucas Cranach et de Baldung antérieures de sept ans aux premiers camaïeux exécutés par Ugo da Carpi. C'est donc à l'Allemagne que revient l'honneur de la découverte.

Toutefois, les plus beaux camaïeux nous sont venus d'Italie, et cela devait être, parce que les maîtres italiens, étant les dessinateurs par excellence, ont excellé dans une branche de l'art dont l'élément premier est le dessin, qui est « la tête de tout, » comme dit Vasari, *capo di tutto*. Leurs compositions de haut style durent l'emporter, à mérite égal d'impression, sur toutes celles que l'on fit ailleurs. Lorsqu'on voit le *Triomphe de César* dessiné par Andrea Andreani d'après Mantegna, on croit avoir sous les yeux les originaux mêmes de ces sublimes détrempés, où le peintre a évoqué le monde romain et agité la sculpture antique. Quand nous retrouvons sur les planches du même graveur les dessins grandioses tracés dans le dôme de Sienne par Beccafumi, — ces magnifiques pavements qui arrêtent l'admiration et les pas du voyageur, — nous sommes heureux de les revoir et non moins heureux de penser que d'autres, sans avoir fait le voyage d'Italie, peuvent en jouir.

Quelle aimable illusion nous font les camaïeux d'Antoine de Trente, quand ils reproduisent les figures du Parmesan, si noblement maniérées dans leur allure désinvolte, et si élégantes! Quelle majesté conservent les pensées de Titien traduites par Boldrini, soit qu'il les ait imprimées sur des planches xylographiques, soit qu'il ait tiré ses premiers traits, comme on le pense, sur des cuivres gravés en taille-douce! Il est bon de savoir, en effet, que les gravures en creux peuvent être employées pour l'impression des camaïeux concurremment avec les bois en relief, qui viennent apporter les teintes plates sur une première épreuve tirée du

métal. C'est ainsi qu'a procédé le Parmesan dans une estampe, deux fois précieuse, qu'il a gravée en clair-obscur d'après Raphaël.

L'emploi de la gravure en taille-douce dans le camaïeu fut un acheminement à la gravure en couleurs, dont la découverte est due à un peintre de Francfort, Jacques-Christophe Le Blon. Cet artiste ingénieux imagina d'obtenir, par les impressions successives de planches superposées, non plus seulement un effet monochrome, mais une estampe à plusieurs couleurs. La gravure en bois eût été trop rude pour un travail qui demandait avant tout des nuances. Le Blon se servit de cuivres, auxquels il imprima une grainure au berceau plus fine que celle de la manière noire, et comme une telle grainure dépose sur le papier des teintes transparentes, il eut l'idée de combiner ces teintes avec les trois couleurs primitives, *jaune*, *rouge*, *bleu*, qui, en se superposant, et en se glaçant l'une l'autre, produiraient des couleurs mixtes, le jaune sur le rouge donnant l'orangé, le rouge sur le bleu donnant le violet, le bleu sur le jaune donnant le vert, sans compter les blancs du papier, qui, réservés à l'impression, fourniraient un quatrième élément de couleur.

Le clair-obscur de l'estampe devait consister dans le jeu des couleurs sombres et des couleurs tendres, et comme la grainure pouvait ne pas engendrer des ombres assez fortes, on aurait recours au burin pour creuser profondément le cuivre aux endroits où le brun irait jusqu'au noir, et qui demanderaient une touche mâle.

Tel fut le procédé que Le Blon inventa ou qu'il perfectionna du moins, car il en avait déjà paru quelque ébauche grossière dans certaines impressions essayées en Hollande par Pierre Lastman, qui fut le maître de Rembrandt.

L'*art d'imprimer les tableaux* (c'est ainsi qu'on appelait le procédé de Le Blon) est une invention utile et même d'un assez grand prix, mais à la condition qu'on évitera justement de prétendre à l'imitation de la peinture. Le *Portrait de Louis XV*, estampe imprimée par Le Blon avec quatre planches, fait voir clairement les défauts de son invention, mal employée. Les finesses de la tête humaine et l'expression de la vie répugnent à ce mélange mécanique de couleurs qui n'est plus une gravure et qui n'est pas encore un tableau. Il en résulte alors une sorte de production bâtarde, à laquelle on peut appliquer ce mot du célèbre graveur Longhi : « Les estampes coloriées, ne pouvant l'être jamais autant qu'il faut, sont de vraies puérilités. » En revanche, lorsqu'il s'agit de rendre intelligibles au regard les ouvrages de science, tels que les livres touchant l'histoire naturelle, l'anatomie, l'architecture ou l'ornementa-

tion polychromes, l'impression en couleurs devient un auxiliaire très-précieux.

Au surplus, après avoir fourni les charmantes gravures de Debucourt, les procédés de Le Blon ont été remplacés de nos jours et avec bonheur par la *chromolithographie*, qui s'opère au moyen de tirages successifs sur pierres lithographiques, aussi nombreuses que les teintes dont se compose la coloration de l'image. Essayée à Munich dès 1814, trouvée par Engelmann en 1837, et portée de nos jours à un degré inattendu de délicatesse et de transparence par un artiste de Cologne, M. Kellerhoven, la lithographie en couleurs se prête à reproduire les miniatures des anciens manuscrits, à illustrer brillamment les livres d'ornementation, et cela parce que la rentrée des couleurs juxtaposées ou superposées se fait maintenant avec une régularité parfaite, grâce aux perfectionnements introduits dans la fabrication du papier. « Autrefois, dit M. Firmin « Didot (*De la gravure sur bois*), il fallait amollir par un mouillage la « rigidité et le grain du papier, avant qu'on mît sous presse, et le degré « variable de l'humidité du papier ainsi trempé d'eau distendait inéga- « lement les feuilles, ce qui occasionnait une variation continuelle dans « les points de repère. Aujourd'hui ces inconvénients sont prévenus par « l'impression à sec. »

Le *Temple de Sélinonte* par M. Hittorff, la *Grammaire de l'ornement*, publiée à Londres par M. Owen Jones, l'*Iconographie espagnole*, publiée à Madrid par M. Carderera, l'*Imitation de Jésus-Christ*, publiée à Paris par M. Curmer, et les nombreuses planches qui accompagnent les livres de MM. Gailhabaud et César Daly, sont autant de magnifiques ouvrages qui eussent été inexécutables et presque inintelligibles sans la chromolithographie.

Quoi qu'il en soit, considérée dans son plus noble attribut, qui est de perpétuer les grands maîtres, la gravure n'est pas compatible avec la couleur. En aspirant par de pénibles efforts à une similitude impossible, elle dénature ses qualités propres sans en acquérir de nouvelles. Ce qu'elle veut gagner en richesse par des artifices mécaniques, elle le perd en dignité par l'altération du style. Contrairement à l'opinion d'Éméric David (*Histoire de la gravure*), nous croyons avec Diderot que la gravure est moins une copie qu'une traduction. Semblable au musicien qui transpose un air, semblable au prosateur qui interprète dans sa langue les poëtes d'une langue étrangère en s'attachant surtout et avant tout au génie du poëme, le graveur qui burine sur le cuivre une peinture en fait revivre l'esprit, c'est-à-dire la composition, le dessin, le caractère, l'expression, et si les couleurs locales disparaissent, la coloration générale

demeure, concentrée, unifiée dans le clair-obscur. C'est d'ailleurs un principe dont il importe de se souvenir : qu'il ne faut point essayer dans un art ce qui peut être mieux fait dans un autre.

LA LITHOGRAPHIE.

VII.

A LA GRAVURE SE RATTACHE LA LITHOGRAPHIE, QUI EST L'ART DE TRACER DIRECTEMENT SUR LA PIERRE UN DESSIN DONT ON PEUT TIRER DES EMPREINTES.

Bien qu'un Allemand l'ait inventée, la lithographie est un art français, français par les qualités qu'il exige et qui sont nôtres. Tout ce qu'il y faut, nous le possédons : l'observation prompte, la facilité, l'esprit, l'habitude d'un langage preste et vif qui, de peur d'ennuyer, s'abstient de tout dire, enfin une manière superficielle d'exprimer des choses quelquefois profondes. Le mot esprit, du reste, a ici deux acceptions. Il signifie non-seulement l'aptitude à saisir des rapports délicats et à les faire briller par un rapprochement ou un contraste, mais encore le talent d'apercevoir l'essentiel d'une image et ce qu'elle a de caractéristique. La lithographie, comme la conversation, demande donc à la fois l'esprit du fond et l'esprit de la forme.

Il semble que la nature, pour mieux établir la solidarité des races humaines, se plaise à produire dans un pays ce qui est nécessaire au génie d'un autre. Si la lithographie, qui paraissait créée tout exprès pour les artistes de France, fut cependant découverte en Bavière, c'est qu'elle ne pouvait l'être ailleurs. Il y avait, en effet, une condition indispensable à l'invention de la lithographie : c'était l'existence d'une pierre qui fût du carbonate de chaux, qui présentât une surface unie, une pâte compacte, ni trop dure ni trop tendre, un grain fin, mais assez mordant, toutefois, pour râper le crayon. Ce genre de pierre ne se trouve à l'état parfait que dans les carrières de Solenhofen, en Bavière, où on l'emploie depuis des siècles au dallage des maisons. A Munich, tous les corridors en sont pavés, et c'est en voyant ces pierres, dont il remarquait la finesse et le poli, qu'un auteur dramatique, Aloïs Senefelder, natif de Prague, trouva la lithographie.

Tombé dans la misère, cet homme qui possédait un génie inventif, soutenu par une persévérance toute germanique, avait eu la singulière pensée d'imprimer lui-même ses pièces en les gravant à l'eau-forte sur

une planche de cuivre où il les écrivait à rebours tant bien que mal. Mais au prix où était le cuivre, Senefelder n'avait pu se procurer qu'une seule planche, et il s'apercevait avec effroi qu'elle diminuait d'épaisseur chaque fois qu'il effaçait une page essayée, pour en recommencer une autre. Il cherchait donc à remplacer le cuivre par une matière d'un prix modique sur laquelle il pût continuer ses exercices d'écriture à rebours, lorsqu'une circonstance le mit sur la voie de sa découverte.

Un jour qu'il était à son travail, — c'est lui-même qui le raconte, — sa mère lui demanda d'écrire le mémoire de la blanchisseuse. Or, le hasard voulut que tout le papier de la maison eût été employé en épreuves. Senefelder, ayant sous la main une pierre qu'il venait de polir, y écrivit à la hâte la note de son linge, avec l'intention de la recopier sur du papier lorsqu'il en aurait. L'encre dont il usa était la substance même qui lui servait de vernis, c'est-à-dire un composé de cire, de savon et de noir de fumée. Quand il eut recopié sa note, comme il se disposait à l'effacer, l'idée lui vint d'éprouver ce que deviendrait l'écriture s'il passait de l'eau-forte sur la pierre. Facilement attaquable par les acides, la pierre de Solenhofen baissa de niveau sur tous les points qui n'étaient pas enduits d'encre, de sorte que l'écriture se trouva dessinée en relief, comme l'eût été une gravure en bois. C'était là le commencement de l'invention. Il restait à bien constater, en la faisant tourner au profit de l'art, la propriété qu'ont les pierres de Solenhofen d'absorber les corps gras et de rendre par conséquent inaccessibles à l'humidité toutes les traces qu'y aurait laissées la plume ou le crayon.

La lithographie était inventée complétement en 1799; — mais il y manquait encore les perfectionnements chimiques ou mécaniques apportés depuis par Engelmann, qui fut en France le premier imprimeur-lithographe, et après lui par Motte et par Lemercier, dont les noms, avec celui du comte de Lasteyrie, sont inséparables de l'art lithographique.

A peine connu en France, le procédé de Senefelder est expérimenté par des membres de l'Académie, tels que Girodet et le baron Regnault. Carle Vernet, avec son esprit léger, à fleur de peau, qui improvise l'observation, crayonne sur la pierre ces figures de cavaliers cosaques et de hussards aux avant-postes, qui sont comme les escarmouches de la lithographie. Spirituel autant que son père, Horace Vernet n'ose insister sur la pierre; il y trace en l'effleurant des silhouettes peu ombrées de lanciers en vedette, de soldats à la maraude ou de braconniers, et ne connaissant pas encore les petits secrets particuliers au maniement de la lithographie, il hésite à creuser des fonds et il se borne à indiquer sommairement tout ce qui est la parure secondaire d'un trait d'esprit.

Vient un maître puissant et fier, Géricault : celui-là, rudoyant la pierre d'une main magistrale, y fait piétiner et bondir les robustes montures du soldat et du peuple, chevaux de camion, chevaux de train, qui se cabrent sur le timon, se mordent dans une écurie, ou se heurtent dans une mêlée.

A l'inverse des lithographies de Vernet, celles de Géricault, les premières du moins, sont grossoyées; le crayon y est écrasé avec une impétuosité brutale; mais à ne considérer que l'exécution de ces deux peintres, on peut déjà démêler quels seront les meilleurs moyens d'entamer la pierre, d'y faire entrer les ombres et jouer les clairs. Ce moyen, il est bientôt trouvé par les artistes et les imprimeurs français. Il s'agit d'abord d'employer des crayons dont le noir soit avec les corps gras proportionné de façon que le dessin produise après l'impression le même effet qu'il produisait avant. C'est Engelmann qui le remarque (*Traité de lithographie*) : lorsque la quantité de noir contenue dans le crayon sera trop forte en proportion des parties grasses, un dessin qui paraissait vigoureux sur la pierre ne donnera au tirage que des épreuves pâles, tandis que, s'il y a excès de parties grasses, un dessin qui offrait sur la pierre de la légèreté et de la transparence, viendra charbonné et lourd sur les épreuves. Tel lithographe, croyant obtenir un effet piquant, employait pour ses lointains des crayons qui marquaient peu, parce qu'ils ne contenaient pas assez de noir, et, pour les premiers plans, des crayons dans lesquels le noir se trouvait en excès. On se figure le désappointement du dessinateur lorsqu'il voyait ses fonds venir au tirage plus vigoureux que les premiers plans!

Ces choses une fois remarquées, l'artiste français met le doigt sur la difficulté. Il comprend que les vigueurs doivent être attaquées hardiment et ferme. Il dépose donc sur la pierre des masses de crayon bien nourries qui fortement y adhèrent, sauf ensuite à fondre et harmoniser le tout par un travail plus léger. Au contraire, le dessinateur allemand, plus soigneux, plus timide, commence légèrement, pose une teinte fine sur une autre teinte fine, et n'applique les vigueurs qu'à la fin. De cette manière les tons énergiques, superposés à des tons minces, n'adhérant pas directement à la pierre, ne peuvent happer la quantité d'encre nécessaire pour fournir des morceaux onctueux et riches.

Pratiquée avec une patiente finesse, avec une attention minutieuse, d'un crayon aigu, la lithographie allemande est sortie de sa voie naturelle, car elle a servi beaucoup moins à exprimer librement la pensée des artistes modernes qu'à reproduire, en guise de gravure, les vieux peintres de l'école germanique, notamment ceux qui figurent dans le

grand ouvrage des frères Boisserée. Chose vraiment singulière, c'est en France que Gœthe a vu ses drames popularisés par les lithographies d'Eugène Delacroix, tandis que les illustrations de *Faust* par Cornélius étaient gravées au burin dans la patrie de Senefelder.

Mais déjà, au début de la lithographie, s'est révélé parmi nous un artiste qui en a deviné la vraie destination et la plus brillante, je dis un artiste de génie, Charlet. Le premier, il emploie ce genre de gravure cursive à improviser l'expression des sentiments populaires; il inaugure le journalisme de l'art. Chaque matin, les Athéniens de Paris, en quête du nouveau, voient paraître, aux devantures, des images qui traduisent l'idée de tout le monde et qui, «en faisant rire les honnêtes gens, » comme dit Molière, réveillent dans les cœurs l'amour de la patrie et protestent contre Waterloo. Tous ces personnages devenus typiques, d'un temps qui peut renaître, il eût été impossible sans la lithographie de les saisir au passage, de les fixer. Par elle, Charlet sait nous montrer quelquefois grotesques, mais toujours intéressants, les « anciens du camp de la lune, » les grognards qui s'attardent au cabaret pour oublier les hontes de l'invasion, l'*intrépide Lefèvre* qui traverse l'estampe comme un ouragan, le conscrit qui est aujourd'hui ridicule et qui demain sera un brave, le gamin qui veut emboîter le pas des tambours, et les hussards qui guettent la poule du fermier après s'être battus à outrance pour défendre sa ferme contre les Prussiens de Blücher.

L'avantage de la lithographie, c'est de se prêter mieux peut-être qu'aucun autre procédé, et avec plus de souplesse, à mettre en lumière le génie, le caractère ou le tempérament de chaque maître, par la raison qu'elle ne demande l'intervention d'aucune main étrangère. Que Prudhon y touche un moment, aussitôt une exquise douceur succède aux touches franches de Charlet, aux rudesses de Géricault. Le crayon caresse la pierre et s'y attendrit. Le peintre représente une femme, qui, tenant un livre et des fleurs, se retourne pour recevoir les baisers d'une colombe. La lumière attiédie ressemble à un clair de lune, et cependant les formes prennent un ample relief, une rondeur voluptueuse. L'ombre est nourrie, la chair est présente et chaude, mais voilée. La lithographie maniée par Prudhon est aussi suave qu'une gravure au pointillé de Copia et aussi savoureuse. Que Ingres à son tour dessine sur la pierre une *Odalisque*, il y met l'empreinte du style. Son crayon, conduit par une volonté émue et contenue tout ensemble, précise, non la volupté des chairs, mais la volupté des formes, et il les modèle discrètement, d'un grain serré, ferme et pur.

La lithographie est donc susceptible de prendre les physionomies les

plus diverses. Elle a, sous la main de Bonnington, la consistance et les glacis d'une peinture profonde; sous la main de Gigoux, elle est vivante dans ses beaux portraits de Gérard, d'Eugène Delacroix et des frères Johannot, qui semblent formulés par un rayon de soleil; elle est corsée, empâtée et comme pétrie avec de la lumière dans les estampes de Decamps; elle est d'une pâleur austère et solennelle dans la sainte *frise* de Flandrin. Seule aussi elle peut rendre les fantômes passionnés qui traversent l'imagination d'Eugène Delacroix, quand il commente le *Faust* de Gœthe, le *Hamlet* de Shakspeare, et ses formes qui, violentées ou faussées par le dessin, se sauvent dans le prestige d'un songe.

Oui, la lithographie est un art français, un art qu'une seule génération a vu naître et tomber en désuétude; mais avant sa disparition elle a fait le tour de notre époque; elle en a dit les pensées, les mœurs, les élégances, les travers; Achille Devéria s'en est servi avec grâce pour illustrer les boudoirs, satiner les modes et mettre au jour les intimités de la vie; Gavarni, pour représenter au vif la comédie humaine de son temps avec l'esprit du crayon, doublé de cet autre esprit qui tient à la satire littéraire. Daumier y a stéréotypé la grimace d'une caricature sanglante; Raffet y a déroulé des armées entières qui tantôt développent leurs lignes dans la plaine, tantôt se ruent à l'assaut, tantôt apparaissent dans une vision fantastique où l'on voit les trépassés du champ de bataille secouer le sommeil de la mort au bruit du tambour qui bat la résurrection. Il était dit que cette causerie facile, la lithographie, Raffet la monterait un jour jusqu'au sublime en crayonnant le *Réveil,* rêve étrange où se dressent comme des revenants qui écartent leur linceul les volontaires pieds nus de 92, le sergent de Marengo, l'enseigne d'Austerlitz, les sapeurs de la Bérésina, les grenadiers de Montmirail et de Champaubert. Ils ont encore peine à ressaisir la vie, au son du rappel; mais bientôt ils reparaîtront, spectres armés, cuirassés, boutonnés, dans la *Revue nocturne* qui se groupe sous la lune funèbre de l'autre monde. Les escadrons défilent sous les yeux de César, qui, à force de rêver combats au fond de sa tombe, en est sorti pour commander une dernière fois ses légions... et la cavalerie posthume de Waterloo passe avec la vitesse des morts, et lui, sur son cheval pâle, il attend la fin du défilé pour rentrer avec eux dans la nuit...

Au moment d'être abandonnée par les peintres, la lithographie est devenue en France, comme en Allemagne, une variante de la gravure; mais elle a jeté encore de l'éclat et bien mérité de l'art, en traduisant, par la main d'Aubry Lecomte, les charmantes pensées de Prudhon et les rêves ossianiques de Girodet; sous le crayon affiné de Sudre, la *Chapelle Sixtine* d'Ingres; et sur les pierres de Mouilleron, certains peintres

modernes et surtout la *Ronde de nuit* de Rembrandt, avec ses effets mystérieux que la manière noire ne saurait imiter sans mollesse, et dans lesquels la lumière, tour à tour perdue et retrouvée par le grattoir, creuse des profondeurs fantastiques ou s'accroche au relief des formes et aux accents de la touche.

Malheur aux sociétés qui laissent périr la lithographie et la gravure! Ce sont en effet ces feuilles volantes qui contraignent les passants à vivre pour quelques minutes dans les régions de l'art et de l'idéal; ce sont elles qui font pour rien l'éducation du peuple, lui enseignent le beau, lui apprennent l'histoire et se laissent comprendre aux plus illettrés, aux plus humbles, en leur donnant, chose admirable, le spectacle des idées!

CONCLUSION.

Ici se termine la Grammaire des arts du dessin. Si le lecteur se rappelle la suite des idées qui ont été exposées dans cet ouvrage, il a dû apercevoir le lien qui les unit et il a dû comprendre la vérité supérieure qui les domine.

Parvenu à la fin d'un si long travail, nous sentons nous-même combien il était nécessaire de retrouver ou de découvrir les principes qui régissent les arts du dessin et de restituer leur sens véritable à ces mots sacrés : le sublime, le beau, l'idéal, le style, la nature, à tous ces mots roulés dans le langage pêle-mêle avec les erreurs sans nombre qui les ont défigurés. Les mots sont des verres qu'il faut polir, sans quoi ils obscurciraient les choses au lieu de les faire mieux voir.

Plus on y réfléchit, plus on reconnaît que l'homme a créé les premiers arts par la réaction d'un sentiment qui lui est inné, celui de l'ordre, de la proportion et de l'unité, contre les caractères inverses que présente la

nature inorganique, à savoir la complexité infinie, l'absence de proportions visibles, l'immensité d'un désordre, au moins apparent. Imaginons, s'il est possible, ce qui se passait dans l'esprit de l'homme lorsqu'il parut sur la terre après les effroyables cataclysmes qui l'avaient bouleversée. Brûlé par les volcans ou noyé par les déluges, le globe terrestre, prodigieux chaos, ne pouvait offrir que le spectacle du sublime, tandis que l'homme apportait en lui les éléments du beau, l'ordre, la proportion et l'harmonie. Souverainement libre par l'imagination et maître en vertu de l'intelligence, il n'en était pas moins soumis en tout son être à un ordre admirable, à cet ordre qui dans son corps s'appelle la symétrie, dans son esprit la raison, et dans ses mouvements l'équilibre.

Ainsi fait, l'homme invente successivement tous les arts. Sous sa main, des substances inertes vont exprimer des croyances et des pensées; en appareillant des pierres selon certaines lois, en leur imprimant par la symétrie le cachet de l'unité, il leur communique une proportion artificielle, une sorte d'organisme qui les rend expressives, et l'Architecture est inventée.

En mesurant les sons, en y mettant un rhythme marqué par les battements de son cœur, il les ramène à l'unité d'un sentiment, et il crée la Musique.

Toujours animé du même génie, il ne peut souffrir la confusion des forêts, ni le cours désordonné des fleuves, ni la violence des torrents, ni la pousse aveugle des plantes sauvages. Il range les arbres, il dirige la marche des eaux et il en règle la chute; il greffe les plantes, il prévoit de nouvelles fleurs, et la campagne est devenue un grand jardin.

Maintenant, veut-il imiter la figure humaine, l'homme n'a plus à y introduire l'ordre, la proportion et l'unité, dont il est lui-même le plus frappant modèle; mais redressant les erreurs de la nature individuelle, il s'en sert pour reconstruire les espèces et pour remonter ainsi, à travers les innombrables accidents de la vie, à l'unité originelle, aux proportions primitives et parfaites : il invente la Sculpture.

Veut-il fixer, au moyen des formes et des couleurs, les traits d'une créature qui lui est chère ou le souvenir d'une action qui l'a ému, il commence par enfermer l'image voulue dans un cadre qui la sépare de tous les spectacles environnants; il y met de l'ordre par l'ordonnance, de la proportion par le dessin, de l'unité par la distribution de la lumière, et il trouve un nouvel art, qui est la Peinture.

Les arts furent donc imaginés, non pas pour imiter la nature, mais pour exprimer l'âme humaine, au moyen de la nature imitée.

Et quelle noble imitation ! combien elle est indépendante et fière

dans tous les arts ! L'architecture ? elle n'est assujettie à aucun modèle, et, n'imitant pas les choses créées, elle imite seulement la suprême intelligence qui les créa. Elle régularise les spectacles de l'univers, ou bien elle étudie les pensées qui ont présidé à la formation du corps humain. La musique ? elle imite quelquefois, mais toujours librement et par une simple analogie. Elle nous fait écouter ce qu'il est impossible d'entendre; avec des sons, elle nous peint la nuit, la rêverie, le désert; et, comme dit Rousseau, avec du bruit elle exprime le silence.

Plus imitative parce qu'elle a un modèle obligé, inévitable, la sculpture s'interdit de pousser l'imitation jusqu'au bout; elle emploie la pesanteur du marbre à rendre la légèreté des cheveux; elle supprime l'expression fugitive du regard, mais elle accuse la permanence de l'esprit; elle imite les formes naturelles, mais pour en tirer des formes plus parfaites, des formes idéales, et si elle veut étendre son imitation jusqu'à la couleur, elle n'arrive qu'à enfanter des spectres inanimés et repoussants.

La peinture, plus imitative encore que la statuaire, s'écarte pourtant de la nature par une licence énorme, qui consiste à feindre trois dimensions sur une surface plane. Plus fidèle en un sens, elle est moins fidèle dans l'autre. Et si elle veut, elle aussi, étendre son imitation jusqu'au point d'y ajouter une troisième dimension, la profondeur, elle tombe dans les fantasmagories du diorama; elle cesse d'être la peinture.

Ainsi tous les arts nés dans l'esprit de l'homme ou dans son cœur sont tellement élevés au-dessus de la nature, que plus ils visent à la copier littéralement, servilement et de tout point, plus ils tendent à se dégrader et à se détruire. Non les arts du dessin, dans leur dignité la plus haute, ne sont pas tant des arts d'imitation que des arts d'expression. Et si la photographie est une invention merveilleuse, sans être un art, c'est justement parce que dans son indifférence elle imite tout et n'exprime rien. Or, là où il n'y a pas un choix, il n'y a pas un art. Rassemblant des traits qui étaient disséminés, confondus au sein du monde réel et perdus dans l'immensité des choses, l'artiste les fait servir à l'expression de sa pensée, et il la met au jour nette, claire, visible, sensible, une. La réalité ne contenait que les germes du beau; il en dégage la beauté même. Voilà comment et en quoi l'artiste est supérieur à la nature. Confuse, il la débrouille; obscure, il l'éclaire; silencieuse, il la fait parler, et s'il veut imprimer à ses représentations le cachet de la grandeur, il purifie la réalité des accidents qui l'avaient corrompue, des alliages qui l'avaient altérée; ce qui était diffus, il l'abrége; ce qui était rapetissé par le détail et compliqué, il le simplifie, et en le simpli-

fiant il l'agrandit. En un mot, dans la vérité naturelle, il retrouve la vérité typique : le style.

Il est vrai de dire pourtant que dans les arts du dessin et dans la peinture en particulier, il est des ouvrages qui par la seule naïveté peuvent avoir un charme infini, la nature ayant une grâce inattendue et spontanée en certaines créations où le type serait déplacé, où le portrait suffit. Le style n'est pas de mise partout. Si l'on veut donner aux formes la saveur de l'accident, il importe de les particulariser au vif, au plus vif, autant que de les simplifier, si l'on veut y mettre de la grandeur. Toujours est-il que les notions de l'esthétique sont tellement obscurcies ou si peu répandues qu'on en vient à croire que le style est inconciliable avec la nature, que l'expression de la vie ne peut être trouvée en dehors de l'individu qui seul est vivant, que l'idéal, c'est l'imaginaire et qu'il n'y a de vrai que le réel. Erreurs monstrueuses, erreurs funestes!

Qu'est-ce donc qu'un être vivant? C'est un être dont toutes les molécules sont arrangées suivant un certain ordre autour d'un centre, autour d'une idée qui les empêche de se désagréger et de se dissoudre. L'idée de l'être a existé avant l'être, et elle persistera après lui; avant qu'il y eût des individus, il y avait un type; avant qu'il y eût des chevaux, il y avait le type du cheval, puisque tous les chevaux, malgré leurs différences accidentelles, sont semblables entre eux, de manière à ne pouvoir être confondus avec d'autres races. Ils appartiennent donc à une même famille; ils sont originaires d'une même souche, ils se rattachent tous à un exemplaire primitif avec lequel ils ont conservé une ressemblance commune, générique, inaltérable. Cet exemplaire primitif, c'est l'idéal.

L'idéal est donc le prototype de tous les êtres du même genre; il contient virtuellement les individus qui vivent et ceux qui ne sont plus et ceux qui ne sont pas encore. Il est permanent, et ils passent; il est invariable, et ils changent; il est un et identique, ils sont inégaux et innombrables; il est immortel enfin, et ils périssent. Les êtres réels sont des empreintes plus ou moins imparfaites d'une matrice idéale éternellement gravée dans la pensée divine. Idéaliser la figure d'un être vivant, ce n'est donc pas en diminuer la vie, mais au contraire y ajouter les accents d'une vie plus abondante et supérieure, en retrouvant en lui les traits caractéristiques, l'essence même de sa race. Idéaliser le réel, c'est le séparer de la prose et l'enlever au temps, en faisant apparaître ce qui est éternel dans ce qui est périssable.

Ah! sans doute, si les types de perfection n'étaient qu'un rêve de notre esprit, si l'artiste n'y était pas conduit par une longue et profonde

observation de la nature vivante, si le visible et le connu n'étaient pas son point de départ pour s'élever à l'inconnu et à l'invisible, ses créations ne seraient que de froids fantômes, parce que la vie en serait absente, et c'est alors que l'idéal serait l'imaginaire. Mais lorsque l'artiste a cherché le type, produit du sentiment et de la pensée, dans l'être qui est un enfant de la vie, lorsqu'il a fait comme le jardinier qui cherche le pépin dans le fruit, il est insensé de croire, il est insensé de dire que l'idéal est une convention glacée, une vague et vaine chimère. Est-il donc rien de plus réel que l'essence? Est-il rien de moins vague que le concentré, et n'est-ce pas un prodige de l'art que le type soit vivant? Un autre Shakspeare ne disait-il pas naguère : « Ce fantôme, le type, a « plus de densité que l'homme..., il respire, il palpite, on entend ses « pas sur le plancher. »

Gardons-nous de penser, au surplus, que les principes soient une ligature pour la liberté, une entrave pour le génie. Reynolds les compare à ces solides armures qui sont au guerrier débile un fardeau, mais que les hommes robustes portent facilement comme défense et même comme parure. Loin d'être embarrassés par les lois esthétiques, l'architecte, le sculpteur, le peintre, n'en deviendront que plus libres à certains égards, parce qu'ils seront délivrés d'une gêne qui est l'incertitude, d'un empêchement qui est l'obscurité. Aussi bien, les principes de l'art ne sont point d'une rigueur inflexible à ce point qu'ils ne laissent aucune prise à la liberté. L'exception, l'accident, l'irrégularité, sont partout, même dans la machine de l'univers, qui cependant n'en est pas ébranlée. Souvent les cieux sont traversés par des météores brillants qui semblent venus pour déranger le concert des lois astronomiques, et qui en consacrent l'autorité. Dans les nombres qui expriment les révolutions de notre planète, il y a des fractions imperceptibles qui sont des erreurs apparentes, et qui plus tard se corrigent, de sorte qu'il n'est pas de dissonance qui ne finisse par se résoudre dans l'universelle harmonie. De même, en ce royaume des arts, il y a place pour les heureuses déviations de la liberté, pour les contradictions du génie, et il faut s'en réjouir lorsqu'elles amènent des nouveautés qui ont l'air de démentir la tradition, mais qui en augmentent le trésor.

Cependant la perfection des genres sera-t-elle jamais atteinte? L'art des hommes découvrira-t-il enfin dans toute sa splendeur l'exemplaire primitif des créatures? Verrons-nous tomber entièrement le voile qu'a soulevé le génie grec, le voile qui recouvre ce modèle mystérieux et sacré dont nous avons en nous une image indécise, obscure et lointaine, comme si autrefois nous avions « contemplé les essences et vécu avec

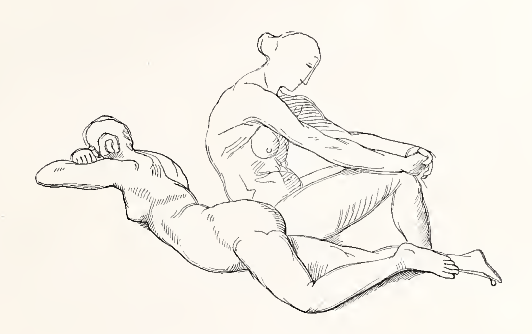
les dieux, » selon la pensée de Platon? Qui sait si le jour où la curiosité de l'âme humaine serait satisfaite, le jour où l'homme posséderait en leur plénitude la vérité qu'il cherche, le bonheur qu'il espère, le beau qu'il poursuit, qui sait si la vie ne serait pas sans but et si l'humanité ne s'éteindrait pas alors, rassasiée, inactive, inutile, à moins de se transformer en une création plus haute? Mais rassurons-nous : s'il était vrai que la fin de l'espèce humaine dût être marquée par l'accomplissement de ces nobles utopies, notre monde, assurément, ne serait pas près de finir.

Voué maintenant plus que jamais au culte du réel, il en transporte le goût jusque dans les arts, il en obstrue la poésie, il en étouffe la muse. De là ce gros naturalisme, qui, sous prétexte de nous montrer la vérité vraie, invite aujourd'hui les passants à regarder, au lieu des chastes nudités de l'art, les flagrants délits de la vulgarité et de l'indécence, figées et rendues palpables par les raffinements ingénieux de l'optique... De là aussi les usurpations de la photographie dont l'œil, si clairvoyant dans le monde de la matière, est aveugle quand il regarde le monde de l'esprit.

Mais tout cela n'aura qu'un temps. Bientôt de nouveaux horizons s'ouvriront aux yeux des générations prochaines, et déjà nous croyons les entrevoir, nous qui errons sur les bords de l'avenir. Il nous semble que l'esthétique, science toute moderne, bien qu'elle soit née dans les méditations d'un poëte antique, disciple de Socrate, servira désormais à éclairer l'enseignement des arts. Après avoir existé à l'état de pressentiment, d'intuition, dans l'âme des grands artistes passés, les principes tirés de leurs œuvres devront guider les maîtres futurs. Venue la dernière, la philosophie du beau reprendra sa place naturelle, qui est la première. Une fois trouvée aux lueurs du sentiment et de l'esprit, à travers les obscurités qui l'enveloppaient, la synthèse sera flambeau à son tour.

S'il manque aux artistes qui viendront la grâce involontaire des précurseurs, la naïveté des tâtonnements, le charme inhérent aux choses qu'on devine et à l'espérance du beau, en revanche leur marche sera plus ferme, plus sûre, et, leur route étant abrégée, leur vie en sera plus longue. Ils ne seront pas en retard à la suite de cette humanité devenue si haletante, si pressée de vivre. Forts des richesses accumulées et de la vitesse acquise, ils auront le temps de tailler des facettes nouvelles à ce diamant qui est l'art. En attendant, Dieu merci, le génie n'a pas abandonné cette terre. Nous avons toujours eu des créatures d'élection, des natures ailées, des maîtres. Nous en avons encore aujourd'hui, nous en

aurons encore demain. Il n'en faut pas douter : d'autres Ictinus, d'autres Phidias naîtront, et d'autres Raphaël, qui trouveront d'autres manières d'être sublimes. Car ni le beau, ni l'idéal, ni le style, ne sont morts, parce qu'il est de leur essence d'être immortels; et bien que dans certaines périodes de décadence on les croie menacés de périr, ils ne font jamais que sommeiller, semblables à cet évangéliste que la poésie du moyen âge nous représente comme endormi dans son tombeau, où il attend, bercé par les songes, celui qui doit venir l'éveiller.



FIN.

TABLE DES PROPOSITIONS

DONT SE COMPOSE LA GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

ET QUI ONT ÉTÉ DÉVELOPPÉES DANS CET OUVRAGE

Principes.

LIVRE PREMIER.

Architecture.

ANNEXE AU LIVRE PREMIER.

Jardins.

LIVRE DEUXIÈME.

Sculpture.

ANNEXE AU LIVRE DEUXIÈME.

Glyptique.

Gravure en pierres fines.

Gravure en médailles.

LIVRE TROISIÈME.

Peinture.

ANNEXE AU LIVRE TROISIÈME.

Gravure.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01214 3083

